OBJEKTBILDER-BILDOBJEKTE

Christa von Lengerke

1981

UNIV.
LEIDEN
BIBL.

Objektbilder - Bildobjekte

I N A U G U R A L D I S S E R T A T I O N

Zur Erlangung des Grades eines Doktors
der Philosophie

im Fachbereich Geschichts- und Kunstwissenschaften

der LUDWIG-MAXIMILIANS-UNIVERSITÄT MÜNCHEN

vorgelegt von Christa von Lengerke

Referent: Prof.Dr. Hermann Bauer

Korreferent: Prof.Dr. Wolfgang Braunfels

Tag der mündlichen Prüfung: 2o.o7.81

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41546818_0053

INHALT

		Seite
A	Einleitung	1
	1. Zum Thema dieser Untersuchung	1
	2. Das eigentliche Anliegen dieser Untersuchung	2
	3. Eingrenzung des Themas und Probleme bei der Bearbeitung	3
B	Zu den Termini	6
	I. Einführung und Definition	6
	1. Das Objekt	7
	2. Das Bild	9
	3. Für diese Untersuchung verbindliche Definition	15
	II. Begriffsgeschichte	16
	1. Objektbilder	16
	Objektbilder in der Antike	16
	Plinius d.Ä.	17
	Philostratos	18
	Bezeichnungen in Sammlungsinventaren und in der Vitenschreibung	19
	Vom "stilleven" zur "nature morte"	21
	Die romantische Beseelung	22
	Das Problem Stilleben	23
	2. Bildobjekte	26

Seite

C Wesensmerkmale von Objektbildern und Bildobjekten 27

I. Wesensmerkmale von Objektbildern 27

II. Wesensmerkmale von Bildobjekten 31

D Kursorische Übersicht über die Genese der Objektbilder und ihre Ikonographie in den Perioden ihres Erscheinens in der bildenden Kunst 32

I. Objektbilder der Antike 35

1. Griechenland 35

2. Rom 46

3. Frühchristentum 52

II. Objektbilder im Mittelalter 62

III. Die neuzeitlichen Objektbilder 67

1. Die Intarsien der Renaissance 67

2. Objektbildmotive als Dekorationselement. Das Objektbild als Kunststück 73

3. Tendenzen und Faktoren, die zur Emanzipation der Gattung der Objektbilder führen 79

4. Bildwürdige Gegenstände werden monumentalisiert. Das reine Objektbild 83

IV. Das "goldene Zeitalter" - Barock 86

1. Darstellungsprinzipien 86

2. Ikonographie 91

3. Vanitas 98

4. Realbezüge, sensus allegoricus und Vanitas in Bedeutung und Deutung 100

Seite

V. Objektbilder im Zeitraum vom 18. Jahrhundert bis zur Moderne 113

E Das Trompe l'oeil als kritisches Phänomen 122

F Die Bildobjekte des 20. Jahrhunderts 137

G Zur Ikonologie der Objektbilder und Bildobjekte 153

Literaturverzeichnis 161

Abbildungsverzeichnis 177

Abbildungen 184

Am farbigen Abglanz haben wir das Leben. Es ist dem Menschen eingeboren, daß er neben die wirkliche Welt eine zweite, unwirkliche zu setzen trachtet, sein eigenes Werk: ein bloßer Schein, dem Menschen ganz nutzlos und doch von höchstem Wert. Wir nennen diese Scheinwelt Kunst.

Georg Dehio

A Einleitung

1. Zum Thema dieser Untersuchung

Seit dem Beginn der Abstraktion in der Kunst im ersten Jahrzehnt unseres Jahrhunderts gibt es eine dem Phänomen der Abstraktion scheinbar zuwiderlaufende Erscheinung bei ganz bestimmten Konzeptionen von Kunstwerken der Bildnerei.[1)]

Es ist dies das Einbeziehen von realen Objekten, Gegenständen oder deren Fragmenten in ein sonst abstrakt angelegtes Bildwerk oder das Zusammensetzen eines Bildwerks aus Gegenständen und/oder Gegenstandsfragmenten.

Diesen Zweig der modernen Bildnerei bezeichnet man als "Objektkunst".[2)]

Sind die entstandenen Gebilde voll stereometrisch organisiert, bezeichnet man sie als "Objekt", erfüllen sie eine Dimension des Bildes, nämlich die Organisation in oder auf der Fläche, spricht man von "Bildobjekten".

Vorliegende Untersuchung beschäftigt sich mit Bildobjekten - andere Erscheinungsformen der Objektkunst seien ausgeklammert - und ihrer Verwandtschaft zu Objektbildern.[3)]

---

1) Bildnerei sei hier als Klassifikation nach F. Piel als Oberbegriff für die Gattungen Malerei und Plastik verstanden.

2) W. Rotzler, Objektkunst, a.a.O.

3) In dem Kap. "Begriffsgeschichte" wird erläutert, weshalb die landläufige Bezeichnung "Stilleben" ersetzt wurde durch "Objektbild".

2. Das eigentliche Anliegen dieser Untersuchung

In dieser Arbeit geht es um die Geschichte der Auffassung der Gegenstände im Bild.

Ziel und Aufgabe dieser Arbeit ist es, die Strukturen und Wesensmerkmale von Objektbildern und Bildobjekten auszuloten und aufgrund gemeinsamer Kriterien eine Verwandtschaft zwischen ihnen nachzuweisen.

Im "Lexikon der Kunst" wurde erstmals auf einen Zusammenhang dieser beiden Bildgattungen hingewiesen: "Inwieweit Objekte z.T. neuartige und widersprüchliche Formen des Stillebens sind, ist noch zu wenig untersucht."[1)]

Weiter gilt es, Objektbilder und Bildobjekte nach ihrem Sinn und ihrer Bedeutung zu interpretieren.

Dabei kommt es mir nicht nur darauf an, die Kunstwerke in ihrer historischen Funktion zu erfassen und zu erklären, sondern darüber hinaus ihre überzeitliche Aussage aufzuzeigen, die den heutigen Rezipienten anspricht.

[1)] Lexikon der Kunst, Bd. 2, S. 607, a.a.O.

3. Eingrenzung des Themas und Probleme bei der Bearbeitung

Der Rahmen dieser Studie erstreckt sich über einen weiten Zeitraum, vom Hellenismus bis in unser Jahrhundert. Mir schien es notwendig, auch die Stilleben der Antike in die Untersuchung einzubeziehen, da die Objektbilder der Neuzeit - hiermit ist die Zeit vom Beginn der Renaissance bis heute gemeint - in ihren Gestaltungsprinzipien bewußt oder unbewußt an diese anknüpfen.

Eine genetische Reihe von Objektbildern des Altertums bis zur Renaissance zu bilden oder eine Wiederaufnahme der Bildgattung in der Renaissance nach Begegnung mit antiken Vorbildern nachzuweisen - etwa als Parallele zur Grotteske -, ist nicht Gegenstand dieser Arbeit und kann nach dem heutigen Stand der Forschung auch nicht erbracht werden.

Wegen der lückenhaften Denkmälerüberlieferung können die Ergebnisse der Untersuchungen über die Objektbilder der Antike nur als Versuch gewertet werden.

Die Forschung im Rahmen des gewählten Themas erstreckt sich bis in das jetzige Jahrhundert. Hier habe ich die zeitliche Grenze bei der heute sogenannten "klassischen Moderne" gesetzt,

also bis etwa Ende der zwanziger Jahre, so daß die Distanz von einem halben Jahrhundert für eine gewisse Abklärung gesorgt hat und für - wenigstens teilweise - wissenschaftliche Bearbeitung der Kunst bis zu diesem Zeitraum.

Trotzdem bringt die Auseinandersetzung mit der modernen und besonders der abstrakten Kunst wissenschaftsspezifische Probleme mit sich.

Mit dem bis zum ausgehenden 19. Jahrhundert gültigen Kunstbegriff ist eine fruchtbare Begegnung nicht möglich. So werden von namhaften Wissenschaftlern den Erzeugnissen der modernen Bildnerei die Zugehörigkeit zum Sektor Kunst abgesprochen.

W. Weidlé[1] und H. Sedlmayr[2] sprechen von "Artefakten" und "Ästhetischen Objekten".

So gilt es, das Postulat des Kunstbegriffs um zeitgemäße Kriterien zu erweitern, um eine Arbeitsgrundlage zu schaffen für die gleichberechtigte Betrachtung alter und moderner Bilder.

Diese Untersuchung will jedoch keineswegs mißverstanden sein als Streitschrift für den Kunstwert zeitgenössischer Bildnerei, ein solches Anliegen sollte in einem eigenen Ansatz gelöst werden.

---

1) W. Weidlé, Das Kunstwerk, Sprache und Gestalt, a.a.O.
2) H. Sedlmyr: Kunst und Wahrheit, a.a.O., S. 202

Die Tendenz der Arbeit zielt darauf ab, gattungsspezifische Phänomene herauszustellen, dies läßt sich nur mit Hilfe einer gewissen globalen Sicht erreichen, so daß die intensive Betrachtung und Analyse von Einzeldenkmälern weniger im Vordergrund steht als die kursorische Überschau.

Ebenso werden bestimmte Gegebenheiten nicht in der vollen Breite ihrer Erscheinung abgehandelt, z.B. landspezifische Sonderformen oder epochenimmanente Stilmerkmale, sondern nach Aspekten exemplarischer Gültigkeit vorgestellt.

Die ausgewählten Beispiele sollen paradigmatisch stehen. Es ist durchaus möglich, einzelne davon durch eine Reihe ähnlicher zu ergänzen oder durch ein zugänglicheres zu ersetzen.

Bei der Auswahl der Beispiele wurde bei den Objektbildern nicht das Prinzip vertreten, nur solche Darstellungen heranzuziehen, die ganz rein die Gattung repräsentieren, da Objektbilder sich oft mit anderen Gattungen überschneiden, z.B. Tierstück, Genre.

Diese Untersuchung berücksichtigt nur die Kunst Europas.

B Zu den Termini

I. Einführung und Definition

Zur Einführung der Termini "Objektbilder" und "Bildobjekte" bedarf es ihrer Definition, der Klärung ihres Inhalts und ihrer Unterscheidung gegeneinander.

Beide Termini vereinigen in jeweils umgekehrter Position zueinander die zwei Begriffe "Objekt" und "Bild".

Bei "Objekt" und "Bild" handelt es sich um vielschichtige Begriffe, deren Bedeutung hier keinesfalls determiniert werden soll.

Vielmehr sollen die Begriffe im breiten Spektrum ihrer Möglichkeiten aufgefächert werden; sie decken somit letztlich in ihrer zusammengesetzten Form zwei verwandte Bildarten ab, die in ihrer Struktur vielschichtig wie die sie umschreibenden Begriffe sind.

1. Objekt

Etymologisch leitet sich der Begriff von obiectum, "Gegenwurf", her. Eine Definition im weitesten Sinne würde unter "Objekt" alles einschließen, wovon man reden kann, was man sich vorstellen kann. Im engeren Sinne ist das Objekt das unmittelbar Gegebene, der Gegenstand.

Dem Gebrauch der Umgangssprache folgend, versteht man unter einem Objekt einen Gegenstand, ein Ding. Das Objekt als Gegenstand oder Ding hat eine materielle Erscheinungsform und ist von sich aus immobil.

Ein Objekt kommt in der Wahrnehmung durch ein Subjekt zur Erscheinung. Es ist durch das Subjekt benutzbar.

"Objekt" oder "Gegenstand" kann ein übergreifender Sammelbegriff sein, der dann angewandt wird, wenn bewußt auf nähere Benennung (etwa durch den Namen) verzichtet wird, dann sind für die spezielle Situation nur die Objekteigenschaften des Dinges relevant.

Unter diesem Aspekt können auch Lebewesen, Tiere, Pflanzen und sogar Menschen als Objekt gesehen werden: Gegenstand der Forschung, Studienobjekt, Objekt als Besitz.

In der Philosophie spielt der Objektbegriff eine bedeutende Rolle, vor allem in der Erkenntnistheorie (Hegel, Marx). Für diese Untersuchung ist dieser Aspekt jedoch nicht relevant.

Diese Arbeit behandelt die Historie der Gegenstandsauffassung im Bild, besonders an Extremsituationen, wo die Grenzen zwischen Abbild und Ding unklar werden in vielfacher Hinsicht. Es hat sich eingebürgert, in diesem Bereich von "Objektbildern" und "Bildobjekten" zu sprechen.

Der Begriff "Objekt" meint in diesem Zusammenhang im engeren Wortsinn etwas Gegenständliches.

2. Bild

Gadamer[1] definiert das Bild, so wie es allgemein verstanden wird, als freibewegliches Tafelgemälde.

Damit repräsentiert er die Tendenz, daß in der Umgangssprache sowie größtenteils auch im kunsthistoriographischen Sprachgebrauch der Begriff "Bild" weitgehend auf den des Tafelgemäldes reduziert ist.
F. Piel spricht in diesem Zusammenhang von einer "Agonie des Bildbegriffs".[2]

Für die vorliegende Studie ist es jedoch vonnöten, den Bildbegriff nicht zu eng zu fassen und "das Bild" nicht nur in einer Erscheinungsform repräsentiert zu sehen und zu behandeln.

Neben Architektur, Plastik und Ornament steht das Bild als selbständige Kunstgattung.

Das Konzept eines Bildes und seine Komposition erwächst aus Gestaltungsprinzipien und Intention des Bildes, deren Gegebenheiten in den einzelnen Epochen sich jeweils mit veränderten Akzenten formulieren.

So gelten die von Hetzer,[3] Pächt[4] und Piel[5] erarbeiteten kategorialen Strukturen des Bildes nur für Bilder aus Epochen, die ganz bestimmte Phänomene zeitigten.

---

[1] H.G.Gadamer, Wahrheit und Methode, a.a.O., S. 128
[2] F. Piel, Unveröffentl. Skriptum, a.a.O., S. 14
[3] Th. Hetzer, Aufsätze II, a.a.O.
[4] O. Pächt, Gestaltungsprinzipien der westl. Malerei, a.a.O., S. 79
[5] F. Piel, Die Ornament-Grotteske i.d.ital.Ren., a.a.O.

"Im Bild wird die Fläche aktualisiert. In der Fläche durchdringen sich plastische und tektonische Werte, die ins Bild eingehen."[1)]

Durch Farben und Formen wird auf einer Fläche ein Bildtiefenraum erzeugt und ein Gefüge aus Bildgegenständen. Eine Doppelstruktur[2)] des Bildes ergibt sich aus dem Phänomen der optischen Ebene[3)], die charakterisiert wird durch Illusionieren eines Bildraumes,und gleichzeitig wird die Fläche zum zweidimensionalen Träger der Bildgegenstände, auf die die Oberfläche übertragen wird.

"Die kategoriale Struktur des Bildes besteht in der Dialektik der Bezogenheit von Bildraum - Bildgegenstand zur Fläche."[4)]

Diese Kategorie repräsentieren Bilder der Antike von der Zeit der frühen Klassik in Griechenland bis zum Ausklang des paganen Altertums im römischen Reich und dann wieder die Bilder des ausgehenden Mittelalters (ab Giotto) bis zum Ende des 19. Jahrhunderts.

Konstituierend für diese kategorialen Strukturen sind die Elemente der Räumlichkeit und Plastizität, deren Auftreten in der europäischen Kunst Gombrich die "griechische Revolution"[5)] nennt. Es sollten jedoch auch die Elemente Farbe[6)] und Licht[7)] einbezogen werden sowie die der angewandten Technik und die des Materials.

---

1) F. Piel,Die Ornament-Grotteske i.d.ital.Ren.,a.a.O.,S.14
Th. Hetzer, Aufsätze II, S. 139 ff

2) O. Pächt, a.a.O., op.cit., S. 72

3) W. Schöne, Über das Licht in der Malerei, S. 183, a.a.O.

4) F. Piel, a.a.O., S. 14

5) E. Gombrich, Kunst und Illusion, S. 141, a.a.O.

6) Siehe hierzu: H. Jantzen, Über Prinzipien der Farbgebung in der Malerei, in: Über den gotischen Kirchenraum, a.a.O., S. 63 ff

7) Siehe hierzu: W. Schöne, Über das Licht in der Malerei, a.a.O.

Intention des Bildes und sein Realitätscharakter[1] bestimmen die kategoriale Struktur. Bildthemen und Bildgegenstände sind in einem Bezugssystem verwoben mit Intention und Organisation des Bildes.

Raumillusion und Körperillusion zielen auf eine ganz bestimmte Wirkung ab, nämlich das Dargestellte als Abbild zu empfinden, als Nachahmung einer wie auch immer gearteten Natur oder Vorstellung, die sich an Bildern der realen Welt orientiert.

Räumlich-plastische Darstellung verweist auf die materielle Substanzhaftigkeit des Dargestellten. Panofsky spricht von "Systemraum", der "Durchblick" gewährt auf einen "Ausschnitt von Räumlichkeit".[2]

Wenn innerhalb der kategorialen Struktur des Bildes sich Veränderungen zeigen, läuft dies parallel mit Veränderungen der geistigen Struktur des kulturellen Umfeldes.[3]+[4]

Die fortschrittliche zeitgenössische Betrachtungs- und Reflexionsweise hat uns gelehrt, Elementverschiebungen im System des Kunstwerkes - für unsere Untersuchung eingeengt auf das Bild -

---

1) Siehe hierzu: D. Frey, Vom Realitätscharakter des Kunstwerks, a.a.O.

2) E. Panofsky, Die Perspektive als symbolische Form, in: Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft, a.a.O., S. 112

3) E. Panofsky, Perspektive als symbol. Form, S. 122/123 a.a.O.

4) Siehe hierzu: M. Dvorak, Katakombenmalereien, in: Kunstgeschichte als Geistesgeschichte, a.a.O.

nicht als Qualitätsabfall zu werten. Dies hat zu einer neuen Einschätzung der archaischen und der frühchristlichen bis mittelalterlichen Kunst geführt.

Während der Phase der archaischen Malerei Griechenlands, mit dem Beginn der frühchristlichen Kunst im römischen Imperium und den nachfolgenden Perioden bis zum ausgehenden Mittelalter sind die Elemente des Räumlichen und des Plastischen zurückgetreten zugunsten einer Dominanz von Fläche und Linie.

Die archaische Kunst sei aus dieser Untersuchung ausgeklammert. Als konstituierend für die Bilder der oben genannten Epochen gilt:

Das Anliegen dieser Kunst ist nicht das des Naturalismus.[1] Die Bilder stellen ein gewissermaßen immaterielles Gefüge von Bildgegenständen dar, dessen Zusammengehörigkeit durch die koloristische und luminaristische Gestaltung der Flächen erreicht wird; man kann hier von koloristischer Tektonik sprechen.

Das Phänomen des Goldgrundes[2] fügt sich diesen Prinzipien ein.

Für das moderne Bild des 20. Jahrhunderts bahnen sich bereits im ausgehenden 19. Jahrhundert Strukturveränderungen an.

---

1) Die Termini "Naturalismus" und "naturalistisch" sind in diesem Zusammenhang neutral, d.h. epochenindifferent zu verstehen.

2) Siehe hierzu: W. Braunfels, Nimbus und Goldgrund, a.a.O.

Der Impressionismus bringt eine Akzentverlagerung der räumlich-plastischen Elemente des Bildes hin zum Koloristischen und Luminaristischen.

Dem folgt eine Abkehr vom Naturalismus und ein Bruch mit der alten Bildtradition, sowohl was Bildgegenstände als auch deren Gestaltung angeht.

Nach und nach wird das Bild entleert von allen Elementen des Räumlichen und Plastischen, das Licht spielt nach Cézanne keine Rolle mehr.[1)+2)] Bildthemen und Bildgegenstände werden versachlicht; Kult und Mythos spielen kaum noch eine Rolle, eher die persönliche Umgebung des Menschen. Eine Richtung dieser Entwicklung treibt hin zur totalen Abstraktion, die etwa gegen 1910 erreicht wird; das abstrakte Bild konstituiert sich nur aus Farbe und Form in der Fläche. Bei dieser Reduktion der Bildelemente, die im Konstruktivismus und Suprematismus bis zur puristischsten Grenze der Mathematisierung getrieben wurde, bildet sich nun wieder ein Phänomen heraus, das noch in Kap. F weiter untersucht wird. Im abstrakten Bild wird nun - in vielen Fällen, die gerade hier speziell interessieren - die Gestaltung der einzelnen Flächen mit vielfältigen Materialien und Techniken vorgenommen. Dabei kann es sich um Material handeln, das so weit gestaltet ist, daß es einen Gegenstand oder ein Gegenstandsfragment darstellt.

---

1) s.dazu auch H.Sedlmayr, Der Tod des Lichts, S. 9-17, a.a.O

2) H. Sedlmyr, Das Licht in seinen künstlerischen Manifestationen, S. 42 ff: Der Verlust der Transparenz, daraus S. 44:
"Denn seit Cézanne wird das Licht gleichsam von der Farbe verschluckt, auf die nun alle Macht und Gewalt des früher von der Farbe unabhängigen und ihr übergeordneten Lichtes übergeht, sich gleichsam irdisch substantialisiert, aber sich zugleich zu apokalyptischen Farberuptionen entzündet."
Diese von Sedlmayr aufgestellte These trifft erst auf die Kunst nach Cézanne zu, denn bei Cézanne spielt gerade das Licht als Quelle der Reflexe eine entscheidende Rolle.
(s.hierzu Cézanne, Über die Kunst, a.a.O., S.72)

Ein Bild ist immer ein Ausschnitt, dessen Dimension der Künstler mit seiner Komposition bestimmt. In vielen Fällen wird der Ausschnitt durch eine begrenzende Rahmung akzentuiert. Der Rahmen hat als dinglich wahrnehmbares Element die Funktion, als ästhetische Grenze die Realitätswelt des Bildes von der der Umwelt zu trennen.[1)]

Bildträger ist immer eine Fläche, deren Eigenexistenz durch die des Bildes überlagert wird.

Das Bild läßt sich rein stofflich mit verschiedensten Materialien und in vielfachen Techniken organisieren, deren breiter Katalog an dieser Stelle nicht angeführt zu werden braucht. Ebenso ist es nicht erforderlich, die verschiedenen Örtlichkeiten von Flächen aufzufächern, die zum Bildträger werden können.

---

1) Siehe hierzu: Arnheim, Kunst und Sehen, a.a.O.,S.201
Michalsky, a.a.O., S. 10

3. Für diese Untersuchung festgelegte Arbeitsbegriffe

Für diese Untersuchung gehe ich mit folgenden Arbeitsbegriffen vor:
Objektbilder sind Bilder, die Objekte zum Bildgegenstand haben.
Ihre Erscheinung ist nicht an die Form des Tafelgemäldes oder an die Technik der Malerei gebunden. Außer gemalten Objektbildern gibt es solche in Mosaiktechnik, Intarsien und Pietra-Dura.

Bildobjekte sind bildhafte Kompositionen mit plastisch-haptischem Charakter, die - als Relief, in Kastenform oder als ausgesägtes, ausgeschnittenes Objekt - teilweise reale Gegenstände einschließen. Diese Gegenstände sind als Kompositionselement im Bildobjekt enthalten. Entweder sind sie in unverändertem Zustand oder haben durch Fremdeinwirkung eine Deformation, eine etwas hinzufügende oder wegnehmende Behandlung erfahren.

Sowohl Objektbilder als auch Bildobjekte haben eine äußerst komplizierte Raumstruktur, für deren Analyse am zutreffendsten die Ausführungen K. Badts herangezogen werden können.[1] Er spricht von "Raumvorstellungen" und folgert, daß es in diesem Zusammenhang "einen an sich zu fassenden Raum überhaupt nicht gibt, sondern nur ein relativ aufeinander bezogenes Gesamt je empirischer Orte."[2]

Wenn im Rahmen dieser Untersuchung von "Raum" gehandelt wird im Zusammenhang mit Objektbildern und Bildobjekten, so ist dies zu verstehen in dem Sinne: "die Dinge in der Vielfalt ihrer Bezüge zu ihrer Umgebung und alles um sie herum Sichtbare des Raumes zu verwenden."[3]

---

1) K. Badt, Raumphantasien u. Raumillusionen, a.a.O.
2) ders. Hier übernimmt er eine Definition von Conrad-Martius, angeführt, op.cit., S. 75
3) ders., a.a.O., S. 81

II. Begriffsgeschichte

1. Objektbilder

Gemeinhin werden Bilder, deren Hauptbildgegenstände Objekte, Dinge, Gegenstände sind, als Stilleben bezeichnet.

Seit dem zweiten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts, als durch Houbraken[1)] der Terminus "stilleven" erstmals gedruckt Verbreitung erfuhr, - in der deutschen und englischen Sprache übersetzt übernommen, setzte sich in den romanischen Ländern die jeweilige Sprachversion von "tote Natur" durch: "nature morte, natura morta, naturalezza muerta", - hat er bis in die heutige Zeit eine so starke Ausweitung, Anreicherung und Deutung vom rein formalen Inhalt zum Gehalt hin erfahren, daß es notwendig erscheint, sich mit der Historie all dessen, was unter dem ungemein populären Begriff "Stilleben" wie unter einem bequemen Dach Platz gefunden hat, auseinanderzusetzen.

Daraus wird sich die Rechtfertigung der Wahl des Terminus "Objektbild" ergeben.

Es ist nicht Zweck und Absicht dieser Arbeit, den Begriff des Stillebens abzuschaffen oder seinen Gebrauch zu meiden, es wird jedoch aus Gründen der Präzisierung für eine nach analysierenden Prinzipien zu charakterisierende Gattung der Begriff "Objektbild" eingesetzt.

[1)] Siehe dazu: A. Houbrakens große Schoubourgh der [illegible]

Objektbilder in der Antike

Nach allem, was wir durch Überlieferung wissen, bildeten sich in unserem Kulturkreis erstmals neben der bis dahin dominierenden Gattung des religiösen Kultbildes - auch die dem Totenkult zugehörigen Bilder waren religiöser Natur - im hellenistischen Griechenland andere Gattungen der Malerei heraus, nämlich das Portrait, die Landschaft, Genrebilder und Objektbilder.

Die auf uns gekommenen Objektbilder und die literarischen Quellen hierzu, die Griechenland betreffen, sind Überlieferungen aus zweiter Hand, nämlich aus der Römerzeit.

Plinius d.Ä.

Im ersten nachchristlichen Jahrhundert berichtet Cajus Plinius Secundus d.Ä. (gest. 79 n.Chr.) über Malerei und Meister der Malerei der Griechen.[1)]

Er erwähnt die Gattung der "Rhopographie", übersetzt mit Kleinmalerei, die geringe, alltägliche Dinge darstellte, nämlich "Barbierstuben, Schusterwerkstätten, Esel, Speisen und ähnliche Dinge".[2)]

Die Bezeichnung Kleinmalerei kann sich sowohl auf das Format der Gemälde als auf den Rang ihres Inhalts bezogen haben.

Von Plinius ist uns ein weiterer Terminus überliefert, den antike Spottlust und Wortspielerei hervorbrachte: Rhyparographie[3)]- Schmutzmalerei. Dies bezog sich auf

---

1) Cajus Plinius Secundus: Von der Malerei, aus "Historia naturalis" , op.cit.

2) op.cit., S 51 und Overbeck: Antike Quellen zur Kunst, Nr. 1963

3) op.cit., Overbeck, Nr. 2158

den von Sosos geschöpften Typus des "asarotos oikos" als Fußbodenmosaik, der seinen Schöpfer lange überdauerte und sich durch die ganze Antike nachweisen läßt.

Die Rhopographie umschreibt Genreszenen und Stilleben, stellt also einen allgemeineren Begriff für Malerei mit profanem Inhalt dar.

Plinius weist auch darauf hin, daß trotz des geringen Stellenwertes, den die Rhopographie in der Hierarchie der Gattungen innehatte, die Kleinmalerei sich großer Beliebtheit erfreute und ihre Werke zu Höchstpreisen gehandelt wurden.

Plinius erwähnt weiterhin, daß die in der Antike so beliebten Trompe-l'oeil-Effekte beim Darstellen von Gegenständen besonders häufig und erfolgreich angewandt wurden.

Wann der Begriff entstand, ob zusammen mit der Gattung oder erst später, läßt sich nicht mehr feststellen. Ob die Begriffe Rhopographie und Rhyparographie, die zu Plinius Zeiten noch bekannt waren, auch auf die stillebenartigen Darstellungen, die in den Wandbildern und Fußbodenmosaiken der verschütteten Vesuvstädte auftauchen, angewandt wurden, ließ sich nicht feststellen.

Philostratos

Im 3. Jahrhundert nach Christus berichtet Philostratos[1] bei der Beschreibung einer antiken Bildergalerie von

---

[1] Philostratos: Die Bilder , a.a.O.

Xenien (Gastgeschenken) als eigener Bildgattung, die damals neben Historienbildern, Portraits, Landschaften und Genrebildern zur Ausstattung einer repräsentativen Gemäldesammlung gehörten.

Die Xenien schildert Philostratos als gemalte Arrangements von zum Verzehr erlegten Tieren, Früchten, Körben, Brot, Süßigkeiten, deren ansprechende Frische (Trompe l'oeil) er besonders hervorhebt.

Er bietet auch eine Deutung: "Ich glaube, das Bild bringt diese Gastgeschenke dem Herren des Landgutes dar."[1)]

Mit den Xenien des Philostratos verschwindet die Gattungsbezeichnung aus der Überlieferung bis zur Neuzeit.

Bezeichnungen in Sammlungsinventaren und in der Vitenbeschreibung

Erst in manieristischen Kreisen - Objektbilder bestehen längst als eigene Bildgattung[2)], genauso wie Portrait und Landschaft - kommt durch die Anfertigung von Sammlungsinventaren und dem Anfang der Kunstliteratur das Bedürfnis auf, die Bilder, die nicht Historien, religiöse Themen oder Portraits darstellen, zu benennen. Hier beginnt die bis heute noch nicht zufriedenstellend gelöste Problematik der Termini.

---

1) Philostratos, op.cit., S. 251

2) Die bisher früheste selbständige Objektdarstellung ist Jacopo de Barbaris Eisenhandschuh mit Rebhühnern, die an einer Schnur an einem Nagel aufgehängt sind, dat. 1504, aus der Münchener Alte Pinakothek

Zuerst benutzte man sujetbenennende Bezeichnungen wie "peinture de paysages, d'animaux, de fleurs, de fruits, d'objets".[1)]

Vasari schreibt (über Giovanni da Udine) "per dirlo in una parola, tutte le cose naturali, d'animali, di drappi, d'instrumenti, vasi, paesi, casamenti e verdure".[2)]

Paolo de Cespedes übernimmt den Ausdruck und spricht von "cosas naturales".

Carel van Mander erwähnt "cuisines, ... marchés de fruits" und "toutes sortes de victuailles".[3)]

Vasari greift für die Beschreibung der Arbeiten Bassanos auf die von Plinius überlieferte Bezeichnung, zumindest sinngemäß zurück und spricht von "Cose Piccole".[4)]

In Spanien wurde vor dem 17. Jahrhundert schon die Bezeichnung "bodegon", "florero" und "frutero" für die dort seit dem 16. Jahrhundert gepflegten Blumen-, Früchte- und Vorratsstücke benutzt. Später, wahrscheinlich ab dem 18. Jahrhundert, wurde dort auch der Terminus "naturalezza muerta" als Übertragung aus dem Französischen eingeführt, allein für die ganz spezielle spanische Präsentation von Nahrungsmitteln aus dem Vorratskeller, für Blumen und Früchte in Arrangement als Bildkomposition setzten sich letztlich bis in die heutige Zeit die durch "naturalezza muerta" nicht verbesserten und offenbar zutreffenderen alten Bezeichnungen durch.[5)]

---

1) Charles Sterling: La nature morte, S. 41, op.cit.
2) op.cit., S. 41
3) op.cit., S. 43
4) op.cit., S. 43
5) Julio Cavestany: Floreros y bodegones ... und Enrique Lafuente Ferrari: La pintura di bodegones ... op.cit.

Vom "stilleven" zur "nature morte"

Den Ursprung des Wortes "Stilleven" führt Vorenkamp[1] auf die Nördlichen Niederlande zurück; es wird dort ab dem 17. Jahrhundert benutzt, in flämischen Inventaren gleicher Zeit taucht es nicht auf.

Im Sprachgebrauch der holländischen Maler des 17. Jahrhunderts bedeutet "leven" Modell; ein "Stilleven" meint nach Vorenkamp ein unbewegliches Modell oder ein Modell, dem die lebendige Fähigkeit, sich zu bewegen, abgeht.

Das Wort "leven" wurde nach W. Martin[2] auch in anderen Versionen kombiniert, so bedeutet "vrouwenleven" einfach "weibliches Modell".

Das Wort "stilleven" ist erstmals 1650 in einem Inventar nachweisbar: "Een stilleven van Evert van Aelst".[3]

Im ursprünglichen Wortsinn ist also nichts von einem romantischen oder poetischen stillen Leben der Dinge enthalten, es wird lediglich der unmotorische Zustand damit vermerkt.

Neben "stilleven" waren auch die älteren Bezeichnungen - oude cost, ongelijst, fruytagie, banket, outbijt[4] -, die den genauen Inhalt der Bilder benannten, im Gebrauch, da sie, besonders in Inventaren, anschaulicher waren als der übergreifende allgemeinere Begriff.

In Frankreich tauchen, wie in den Niederlander, ab der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts inhaltsbeschreibende Begriffe für die Malerei, die Objekte darstellt, auf; z.B. "fruitages", "cuisine sur toile".

---

1) V. Vorenkamp: Bijdrage tot geschiedenis ..., S. 10, a.a.O.
2) C.W. Martin: De hollandsche schilderkunst ..., II, S. 414
3) zit. bei Ingvar Bergström: Dutch still-life-Panting, a.a.O. S. 32, und Bredius, Künstler-Inventare, a.a.O.
4) siehe hierzu Bredius, Künstler-Inventare, a.a.O.

Schon 1776 spricht Félibien[1] von "peinture de fleurs, de gibier mort ou d'objet".

Neben bis ins Groteske ausgebreiteten Sujetbezeichnungen[2] werden Termini wie "objets inanimés" (1699 bei de Piles[3]) und "nature morte" (erstmals gedruckt bei Baillet de Saint Julien in seinem "Lettre sur la peinture à un amateur, 1750)[4] verwendet.

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts finden sich in Enzyklopädien, Dictionnaires, Salonkritiken, Essays und Streitschriften noch immer verschiedene Bezeichnungen.

Das Wort "genre" ist allgemein bekannt und übergreift, ohne auf die Einzelbestimmungen einzugehen, nature morte, Tierstück, Landschaft und Sittenstück.

Nach einiger Verwirrung und streitbarem Federkrieg scheint sich in den achtziger Jahren das Einbürgern des Begriffes "nature morte" zu vollziehen.[5]

Die romantische Beseelung

Die Beseelung der dargestellten Gegenstände, das Fühlenwollen pulsierenden Lebens in Objekten erfolgte durch die Romantiker.

---

1) Zit. bei Michal Farč: De quelques termes ... S. 267, a.a.O.
2) Ebd., S. 267
3) Ebd., S. 267
4) Ebd., S. 270
5) Ebd., S. 273

Nach Bürger-Thorés Grabrede auf das Stilleben, in der er vom pulsierenden Leben der Dinge spricht, "vom funkelnden Wein in den Pokalen, der sich im Sonnenschein verflüchtigt, dem Rost, der die Damaszenerklinge verheert, den Steinvasen, die hell und laut zusammenklingen und sprühende Funken werfen",[1] wird der Terminus "nature morte" keineswegs abgeschafft, er hat aber eine zusätzliche Bedeutung bekommen. Er besagt nun nicht nur etwas über den Inhalt eines Gemäldes, er hat durch Interpretation einen ganz bestimmten Gehalt bekommen.

In Deutschland wurde das Wort "Stilleben" in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts als Übernahme aus dem holländischen Sprachgebrauch und ganz in dessen Sinn übernommen; es bezeichnete nämlich schlicht und einfach dargestellte stillstehende Sachen.

Schon in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts kam in der Literatur das Wort "Stilleben" auf und wurde gebraucht, um ein "Leben in der Stille"[2] zu beschreiben, eine romantische Umdeutung.

Das Problem Stilleben

Heute ist der Begriff "Stilleben" populärer denn je und stark ausgeweitet. "Aussi bien la nature morte ne designerait-elle pas un arbuste, une statue, une facade d'immeuble et jusqu'a l'homme passif au moment de son portrait."[3]

---

1) Zit.bei B. Wipper, Das Problem Stilleben, S. 50

2) siehe hierzu: Deutsches Wörterbuch, S. 3006, J.u.W.Grimm, 10. Band, II Abt., II. Teil, Leipzig 1941

3) M. Faré, op.cit. S. 266

In seinem Aufsatz "Der Mensch als Stilleben" charakterisiert E. Hüttinger die Art, wie der junge Leibl Menschen darstellt, als "stillebenhafte Zuständlichkeit".[1)]

Aus Rußland kommen in den zwanziger Jahren unseres Jahrhunderts schon Hinweise auf "das Problem Stilleben".[2)]

Wipper stellt fest: "Früher verstand man unter dem Stilleben bald das Interieur, bald die Landschaft. Jetzt hat eine Zeit begonnen, wo man alles in der Malerei - Genre, Interieur und Landschaft - als Stilleben erklärt. Das Stilleben ist zu einer besonderen Weltanschauung geworden."[3)]

"Die äußere Grenze des Stillebens bestimmt nicht die Darstellung der leblosen Dinge, sondern der Dinge, die, trotz ihres organisches Baues, u n s e l b s t ä n d i g existieren. Deshalb müßten wir eigentlich an die Stelle des Begriffs "Stilleben" einen anderen Ausdruck: "die gegenständliche Malerei" setzen."[4)]

Der Vorschlag entstand in einer Zeit, als der Begriff "gegenständliche Malerei" noch nicht den Gegenbegriff zur abstrakten Malerei bildete, heute ist die Besetzung in dieser Richtung festgelegt.

Da die Erscheinung all dessen, was als Stilleben bezeichnet wird, nicht nur an die Technik der Malerei gebunden ist, verwende ich den weiteren Begriff "Bilder" - im Zusammenhang mit "Objekt" als Überbegriff für "Gegenstand" - und spreche von"Objektbildern".

---

1) E. Hüttinger, Der Mensch als Stilleben, S. 304, op.cit.
2) B. Wipper, Das Problem Stilleben, Kasan 1922, op.cit.
3)+4) B. Wipper, op.cit., S. 51

Dieser Begriff läßt sich sowohl nach dem rein formalen Inhalt als auch nach Sinn und Deutung in der Interpretation überzeugend anwenden.

2. Bildobjekte

Der Begriff "Bildobjekte" hat keine historische Tradition. Er ist ein Derivat des Begriffs "Objektkunst", beide Begriffe entstammen der Kunstberichterstattung der letzten Jahrzehnte.

"Objekt" als Gattungsbezeichnung für bestimmte Kunstprodukte taucht in Aufsätzen, Kunstliteratur und Ausstellungskatalogen[1] auf und neuerdings auch in Handbüchern[2]. Im Katalog zur Ausstellung "Objekte und Bildreliefs"[3] sind in einer "Terminologie zu Bildobjekten der modernen Kunst" 131 Termini erläutert, die sich auf Technik, Material oder Wirkung der Bildobjekte beziehen.

Die im gleichen Katalog vorgenommene Definition: "Tableauobjet. Der zum Kunstwerk erklärte Gegenstand. Der praktische Gebrauch interessiert dabei nicht mehr, sondern der ästhetische Informationswert, der oft durch Farbe manipuliert wird, Entmaterialisierung des Objekts. Nebenformen: Objet trouvé, found-object, objet-poème",ist lückenhaft, unvollständig und unbefriedigend. Dies ist jedoch Resultat der meist nur journalistischen Behandlung der Phänomene zeitgenössischer Kunst.

---

1)+3) Katalog Stuttgart 1969, hrsg. v. A. Wagner, a.a.O.
2) Lexikon der Kunst, a.a.O.

C Wesensmerkmale von Objektbildern und Bildobjekten

I. Wesensmerkmale von Objektbildern

Bei Untersuchung der Objektbilder auf ihre Wesensmerkmale hat sich gezeigt, daß diese - trotz verschiedener Stilmerkmale - in allen Epochen ihrer Präsenz eine starke Homogenität aufweisen. Nur so konnte es unternommen werden, die Gattung über die lange zeitliche Distanz, die diese Arbeit stellt, zu behandeln.

Die Gegebenheiten des Objektbildes sind dann erfüllt, wenn die auf ihm dargestellten Sujets hauptsächlich oder ausschließlich Objekte sind.

Sujets und ihre Bezugssphäre

Die auf Objektbildern dargestellten Objekte sind Gegenstände in ihrer materiellen Erscheinungsform aus der Sphäre menschlicher Bedürfnisse und menschlichen Gebrauchs.

Es wird also aus der Vielfalt der auf der Welt vorhandenen materiellen Gebilde eine bestimmte Auswahl getroffen, die die Objekte in eine Beziehung zu menschlicher Existenz und Betätigung setzt.

Diese Gegenstände können Naturgebilde sein oder Gegenstände, die von Menschen hergestellt oder bearbeitet wurden.

Bearbeitung kann sehr weitgehend ausgelegt werden, nämlich bis zum Herausnehmen aus einem gewohnten Kontext und Einordnen in einen neuen Kontext, so daß ein vorgefundenes Objekt eine andere Funktion bekommt und dadurch Gegenstand in einem neuen Sinn, mit einer neuen Bedeutung (z.B. innerhalb einer Dekoration) wird.

Die auf Objektbildern dargestellten Gegenstände haben durch ihre Stofflichkeit bedingte optische Reize und ästhetische Qualitäten.

Sie werden in einem Zustand gezeigt, den Menschenhand herbeiführte, entweder durch Herstellen oder Bearbeiten oder durch Eingreifen in einen Naturzustand (z.B. Pflücken von Blumen, Obst, Erlegen von Wild, Fangen von Fischen) oder durch Auswahl zur Präsentation oder Aufnehmen in eine Sammlung.

Die bevorzugt und am häufigsten auf Objektbildern erscheinenden Objekte können vorläufig ohne Verwendung einer übergeordneten Kategorie allgemeinen Gruppen zugeordnet werden: Behältnisse, Utensilien, kostbare und seltene Gegenstände, Kunstobjekte, Sammelobjekte, Beute, Naturgebilde, Viktualien, Blumen.

Objekte werden u.a. dadurch charakterisiert, daß sie kein organisches Leben haben. Auf Objektbildern werden trotzdem häufig Pflanzen - hauptsächlich Blumen und Früchte - und Tiere dargestellt. Dies ist kein Widerspruch, denn die Zuständlichkeit der abgebildeten Pflanzen oder Tiere ist gegenstandshaft erfaßt und gemeint. Es sollen optisch-ästhetische Qualitäten und Reize gezeigt werden wie die materiell-farbliche Beschaffenheit der organischen Hülle, die Schönheit der Formen.

Eigenschaften wie Seltenheit und erlesene Kostbarkeit, die sich auch in einem hohen finanziell fundierten Kurs- und Sammelwert niederschlagen, werden in bestimmten Pflanzen und Tieren (besonders im Holland des 17. Jahrhunderts) dargestellt, z.B. Tulpen, Nautilusmuschel, Schmetterlinge, Käfer.

Es können auch naturkundliche oder ethnologische Informationen sein, die die dargestellten Tiere oder Pflanzen ihres individuellen organischen Eigenlebens entkleiden und zum Darstellungsgegenstand menschlicher Forschung machen.

Darstellungsmodi

Bei allen Objektbildern handelt es sich um Abbildungen von Objekten auf einen zweidimensionalen Bildträger. Auf Objektbildern werden die Gegenstände so dargestellt, daß deren Position zueinander - zufällig oder absichtlich - von Menschenhand arrangiert wurde.

Die Position der Gegenstände im Raum ist ebenfalls markiert, manchmal nur schwach und andeutungsweise. Objektbilder haben meist nur eine geringe Raumtiefe, drängen dafür aber oft mit illusionistischen Mitteln (Trompe-l'oeil-Effekten) aus der vorderen Bildebene, aus dem Bildraum heraus ins Ambiente und in den Realitätsraum des Betrachters.

Hier liegt eine kritische Grenze.[1] Das Imaginieren eines Bildraumes vor der äußeren Bildgrenze stellt einen kühnen Griff dar aus der Seinsrealität des Bildes in die konkrete Umwelt.

---

[1] Siehe hierzu: E. Michalski, Die Bedeutung der ästhetischen Grenze für die Methode der Kunstgeschichte, a.a.O.

Der Bildraum ist nun nicht nur mehr Durchblick in die Scheinwelt des Bildes, sondern Ausstülpung in die vitale Sphäre der Wirklichkeit.

Trotzdem bleibt das Objektbild innerhalb der Schranken der Kategorie Bild. Alles Dargestellte ist mimetische Abbildung, die nach den Gesetzen der gewählten Technik (Malerei, Mosaik, Intarsia usw.) ausgeführt wird und nur im Bild auf der Fläche existiert.

II. Wesensmerkmale von Bildobjekten

Bei Bildobjekten wird die abbildende Funktion, die den Objektbildern eigen ist, durchbrochen und dominiert durch Präsenz reiner Dinglichkeit.

Mit verschiedenen gestalterischen Mitteln wird erreicht, daß der Gegenstand nicht als Abbild empfunden wird, sondern als Realität.

Ein Bildobjekt ist ein "gestörtes Bild", da es die kategorialen Strukturen des Bildes teilweise erfüllt, teilweise durchbricht.

Das Bildobjekt ist zwar in der Fläche organisiert, sprengt jedoch das Gefüge des reinen Bildes. Dies geschieht entweder durch Anwenden von Trompe l'oeil-Mitteln bei gegenständlichen Abbildungen oder durch Aufnahme dreidimensionaler Gegenstände oder Gegenstandsfragmente in die Komposition.

Das Bildmuster setzt sich aus flächigen Bildelementen und plastischen Objektelementen zusammen.

Die Brücke vom Objektbild zum Bildobjekt führt über das Trompe l'oeil als kritisches Phänomen.[1] Die Grenzen sind oft fließend; die Verunsicherung des Betrachters in seinen Realitätsbezügen wird durch das Aufbauen und Durchbrechen mehrerer Realitätsschichten beabsichtigt.

---

[1] Ch. Burda, Das Trompe l'oeil ... S. 142 ff a.a.O.

Kursorische Übersicht über die Genese der Objektbilder und ihre Ikonographie in den Perioden ihres Erscheinens in der bildenden Kunst

Abgrenzung des für diese Untersuchung verbindlichen Begriffs "Ikonographie"

Ikonographie wird hier im Sinne Panofskys verstanden: "...verknüpfen wir künstlerische Motive und Kombinationen künstlerischer Motive (Kompositionen) mit Themen oder Konzepten. Motive, die dergestalt als Träger einer sekundären oder konventionalen Bedeutung erkannt werden, mögen Bilder (images) heißen, und Kombinationen solcher Bilder sind das, was die alten Kunsttheoretiker invenzioni genannt haben; wir sind gewohnt, sie Anekdoten (Geschichten, Fabeln) oder Allegorien zu nennen."[1)]

Es handelt sich darum, daß bestimmte Darstellungsmodi oder Gegenstände - unabhängig von der Technik oder künstlerischen Qualität der Darstellung - irgendwann einmal zusätzlich zu ihren ohnehin vorhandenen Gestalteigenschaften und -aussagen eine hinzugefügte, hinzugedachte, kanonisch festgelegte oder verabredete Bedeutung bekamen (z.B. als Allegorie, Symbol, Emblem, Hieroglyphe).

Es kann sich auch um die Neuschaffung (z.B. Christogramm in der Spätantike) oder Übernahme (z.B. Hakenkreuz durch die Nazis) eines Symbolzeichens handeln, das verabredungsgemäß für eine bestimmte Aussage eingesetzt wird.

---

1) E. Panofsky: Sinn und Deutung in der bildenden Kunst, S. 39, a.a.O.

Auch eine Farbe kann über die Stimmungswerte hinaus, die ihr ohnehin zu eigen sind, als Bedeutungsträger besetzt werden.[1)]

Diese ikonographische Sinnbesetzung folgt nicht unbedingt logischen Gesetzmäßigkeiten; oft entstand sie aufgrund von Analogiebildung oder eines literarischen Einfalls. Sie muß jedoch publiziert werden, bekannt sein und auch tradiert werden, um verstanden zu werden.

Die Gepflogenheit, ganz bestimmte Bedeutungsgehalte, Ideen oder Ideale in der bildenden Kunst mit Hilfe ikonographischer Topoi auszudrücken, geht in unserem Kulturkreis bis zur Antike zurück, wurde über alle Epochen tradiert und gipfelte im Barock.

Bestimmte ikonographische Motive erfuhren im Laufe der Jahrhunderte sinnbezogene Transformationen.[2)]

So können z.B. Fische im Hellenismus Opfergaben an die Götter bedeuten, in der Spätantike ein christliches Erkennungszeichen, im Barock Vanitassymbol sein oder Personifikation des Elements Wasser darstellen.

Mit dem Zeitalter der Aufklärung nimmt die Freude an Darstellungen mit ikonographisch besetzten Topoi ab, schon früher vorbereitet durch Rembrandt.

---

1) siehe hierzu H. Jantzen: Über den gotischen Kirchenraum und andere Aufsätze, daraus: Über Prinzipien der Farbengebung in der Malerei, S.61 ff Über Eigenwert und Darstellungswert der Farbe , a.a.O.

2) J. Białostocki: Stil und Ikonographie, daraus: "Die Rahmenthemen" und die archetypischen Bilder, a.a.O., S. 111 ff

"... daß Rembrandt als erster die von der alten Ikonographie tradierten Bildgegenstände, also etwa die Träger der Allegorese als absolute gegenständliche Wirklichkeit verstand und damit den alten Bildbegriff zerstörte. Es handelt sich auch darum, daß dieser gleiche Rembrandt einen neuen Bildbegriff schuf, der schließlich der moderne wurde."[1)]

So sind bereits bei Chardin Fische in einer Stillebenkomposition als Abbildungen von Fischen und sonst nichts zu verstehen, und in diesem Sinne wird es bei den Stilleben des 19. Jahrhunderts und bis in die heutige Zeit verstanden.

In der religiösen Kunst bedient man sich bis heute teilweise einer reduzierten Zuhilfenahme alter ikonographischer Typen.

Auch in der offiziellen Staatskunst (besonders bei totalitären Staaten) werden ikonographische Topoi verwandt, ebenso in Werken, die kommunaler oder gesellschaftlicher Repräsentation dienen.

Die allgemeine, die "private" Kunst jedoch bedient sich keiner vorsätzlich verabredeten und festgelegter Sinnbesetzungen mehr, alles Dargestellte ist erst einmal in seiner gegenständlichen Wirklichkeit zu verstehen.

Daß die dargestellten Gegenstände einen symbolischen Wert und Aussagen im Sinne Cassirers haben,[2)] soll hier nicht ausgeklammert werden. Diese Gegebenheit wird jedoch in einem späteren Kapitel, dem der Interpretation berücksichtigt.

[1)] Festschrift Braunfels, H. Bauer: Rembrandt vor der Staffelei, S. 3 , [illegible] .

[2)] E. Cassirer: Philosophie der symbolischen Form, a.a.O.

I. Objektbilder der Antike

1. Griechenland

Es ist zu beobachten, daß Objektbilder in den einzelnen Epochen bildnerischer Kunstproduktion als Gattung nicht immer gleich stark vertreten sind.

In unserer Kultursphäre führen sie zur Zeit der griechischen archaischen und klassischen Kunst ein bescheidenes Randdasein als Beiwerkmotiv zu Figurenbildern.[1)]

Im Hellenismus kommt es erstmals zu einer Verselbständigung der Gattung.

An welchem Ort und zu welchem Zeitpunkt genau erstmals Objektbilder auftauchen, läßt sich nicht mehr exakt feststellen, ebensowenig, ob sie als Tafelbilder, ob in Temperamalerei oder Enkaustik, als Fresken oder Mosaik ausgeführt wurden und ob sie von Anfang an als selbständige Bilder entworfen wurden oder im Rahmen eines Dekorationssystems entstanden und sich erst daraus verselbständigten.

Bei der Dürftigkeit des überlieferten Materials können auch nur schwer verbindliche Deutungen vorgenommen werden.

In den Bereich des Totenkultes verweisen sepulkrale Gegenstandsdarstellungen auf Grabwänden, Grabsteinen, Urnen und Hadrahydrien (von Pfuhl nicht näher datiert, vermutlich frühhellenistisch).

---

1) E. Pfuhl, Malerei und Zeichnung der Griechen, Bd. II, S. 263 , a.a.O.

"Athletengerät und Waffen, Bücherkästen, Rollen und Schreibzeug, Wollkorb und Spiegel, Früchte, Kränze und Binden, die meist an großen Nägeln aufgehängt ... gemalt oder gezeichnet sind."[1)]

Die gemalten Gegenstände symbolisieren Ereignisse und Betätigungen aus dem Leben der Verstorbenen. Sie können entweder Opfergaben darstellen, die der Verstorbene einmal in seinem Leben gemacht hat oder Grabbeigaben, die den Verstorbenen auf seinem Weg ins Reich der Schatten begleiten.

Für den Betrachter stellen sie eine Erinnerung an den Verstorbenen dar, der nun nicht mehr in persona dargestellt wird wie zu Zeiten der Klassik, sondern an dessen Person und Existenz ein charakteristischer Gegenstand erinnert.

Die Individuation des Gegenstandes als selbständiger Bildgegenstand stellt eine Anreicherung mit Wert- und Symbolgehalt dar, der die autonome Darstellung rechtfertigte.

Von den Objektbildern hellenistischer Zeit, die als Emblema (Mittelfeldbild) von Fußbodenmosaiken gebildet waren, sind uns nach dem heutigen Stand der Ausgrabungen nur einige Fragmente aus Pergamon, die in die erste Hälfte des 2. Jahrhunderts vor Christus datiert sind, erhalten. Sie wurden in den Palästen IV und V des Burgberges ausgegraben.[2)]

---

1) E. Pfuhl, Malerei und Zeichnung der Griechen, Bd. II, S. 263 , a.a.O.

2) Siehe: G. Kawerau und Th. Wiegand: Altertümer von Pergamon, Die Paläste der Hochburg , a.a.O.

Das Belegen von Fußböden mit Stein, das Bilden von schmückenden Mosaikbildern mit ornamentalen und auch figürlichen Darstellungen ist für Griechenland schon für die klassische Zeit belegt. Hierbei handelte es sich jedoch um relativ einfache Mosaiken- meist aus Kiesel - mit Hell-Dunkel-Kontrast.

Das Aufkommen von farbigen "Pracht- oder Luxusmosaiken"[1] muß jedoch mit den Stätten der hellenistischen Kunstzentren, den Höfen und Städten der Diadochen - wobei Pergamon und Alexandria eine ausschlaggebende Rolle spielten[2]- in Zusammenhang gebracht werden.

Bei den pergamenischen Funden[3] handelt es sich um Reste eines Mosaiks, das aus zwei Feldern mit dem Bilde einer tragischen und einer komischen Maske und aus einer rechteckigen, von einem Rautenornamentband mit Perlstableiste eingefaßten Fläche bestand, die in drei Bildstreifen aufgeteilt war.

Bei diesen Streifen handelt es sich um zwei Girlandenfriese . Sie umrahmen unten und oben einen Mittelteil. Von diesem ist nur noch das linke, das einen grünen Papagei (Alexandersittich) auf einer perspektivisch gestalteten Podeststufe in Seitenansicht zeigt, erhalten.

---

1) Nordenhagen-l'Orange, Das Mosaik, S. 46, a.a.O.

2) Br.R. Brown, Ptolemaic Paintings and mosaics and the alexandrian style, a.a.O.

3) Siehe: G. Kawerau u. Th. Wiegand, Altertümer von Pergamon, Die Paläste der Hochburg, a.a.O.,
E. Rohde: Pergamon, Burgberg und Altar, a.a.O., S. 24 ff

Die Girlanden sind als Gewinde von Blüten, Blättern und Früchten gebildet, von schmückenden Bändern umschlungen, die in Schleifen gebunden enden. Auf den Ranken sind Vögel zu sehen. Das Mosaik ist naturalistisch, raffiniert in zarten, delikaten und frischen Farben in feinster Mosaikarbeit ausgeführt; plastische Hell-Dunkel-Effekte sorgen für überzeugende Lebendigkeit.

Ebenso fein ist ein weiteres großes Mosaik des gleichen Fundortes, das aus Ornament- und Friesstreifen besteht, die sich rechtwinklig, zum Teil als rein flächenhafte Schmuckbänder, zum Teil in einer durch Perspektive und Farbnuancierung erzielte Körperlichkeit um ein leider verlorenes Mittelfeldbild herumziehen.

Der Rankenfries dieses Mosaiks zeigt auf schwarzem Grund Früchte, Blumen und Blüten, die an Ranken herabhängen und von Blättern umgeben und beschattet werden. Der Fries ist belebt von geflügelten Eroten und Insekten.

Wie bei dem Girlandenfries des erstbeschriebenen Mosaiks handelt es sich um eine Arbeit von großer malerischer Feinheit.

Aus dem sonst völlig verlorenen Mittelfeld ist ein Fragment auf uns gekommen, die Signatur des Schöpfers, des Mosaizisten Hephaistion.[1)]

[1)] abgebildet in: Altertümer von Pergamon, a.a.O. Bildteil

Das Motiv, dem der Künstler seinen Namen eingebunden hat, ist vielleicht die Inkunabel eines bis in die heutige Zeit verwendeten Topos; nämlich ein kleines Trompe l'oeil in feinster, meisterhafter Mosaikarbeit, das den Namenszug in spielerisch schwarz hingetupfter Schrift zeigt, auf einem in weiß bis braunen Farben abgetönten, an den Ecken geknickten Pergamentzettel, der auf den Untergrund Schatten wirft und an drei Ecken mit rotem Wachs eingeklebt ist, die vierte Ecke hat sich mit dem Wachs losgerissen und ist nach oben geknickt.

Pikanterweise taucht dieses Motiv wieder auf dem ersten reinen Stilleben der Neuzeit auf, nämlich bei Jacopo de Barbaris Rebhuhn mit Eisenhandschuhen von 1504 in der Münchener Pinakothek.

Von den Asaroton-Fußböden (ungefegtes Zimmer) des pergamenischen Mosaizisten Sosos, die Plinius beschreibt, haben wir nur einige römische Kopien und Nachschöpfungen.[1] (Abb. 1) Das Motiv des mit Tafelabfällen übersäten Fußbodens, in naturalistisch-lebendig-frischen Farben, mit Schattenbildung und Trompe-l-oeil-Wirkung war so beliebt, daß es auch in die römische Mosaikkunst einging.

Ein weiteres Motiv des Sosos - auf einem prächtigen Wassergefäß sitzende Tauben - ging ebenfalls in die römische Kunst ein[2] und wurde über die Spätantike bis in die christliche Kunst tradiert.[3]

---

1) heute Musei Vaticani

2) heute Musei Capitolini

3) Decke von Sta. Costanza, Rom

Bei all den geschilderten Mosaiken handelt es sich um eine bestimmte Art des Mosaiks, nämlich um eine Nachahmung von Malerei, sozusagen Malerei in Stein, Malerei für die Ewigkeit (Nordenhagen).[1]

Die materialimmanenten Eigenschaften der Steinteilchen und Glasflußstückchen (Smalten), aus denen das Mosaik zusammengesetzt wird, sowie die Charakteristika der Technik - Teilstückchen und Fugen - werden aufgehoben und überlagert durch den Effekt der Nachahmung von Malerei.

Die Überwindung des Materials als Sublimierung durch die künstlerische Bearbeitung entspricht den Ideen der antiken Ästhetik bei den Platonikern.[2] Auch Ovid rühmt das "opere superante materiam".[3]

Diese Wirkung erfährt eine Steigerung oder Verdoppelung durch die bis ins trompe -l'oeil-hafte erreichte Plastizität und Natürlichkeit der Darstellung.
(Trompe-l'oeil-Effekte als Beweis für die Meisterschaft des Künstlers und Werks ist in zahlreichen Anekdoten überliefert.)

Die Gegebenheiten der Imitatio von Malerei und des Trompe l'oeil können mit der Mimesis-Idee in Zusammenhang gebracht werden. Perfekt gelungene Täuschung ist Beweis dafür, daß der Künstler das Vorbild, die Natur neu nacherschaffen hat und somit eine eigene Schöpfung, eine eigene Realität innerhalb der vorhandenen geschaffen hat.

---

1) Siehe auch F. Rossi, Malerei in Stein, a.a.O.

2) G. Bandmann, Bemerkungen zu einer Ikonologie des Materials, S. 75, a.a.O.
" " , Der Wandel der Materialbewertung in der Kunsttheorie des 19. Jhds, S. 132, a.a.O

3) Ovid, Metamorphosen II, 4, zit. bei Bandmann, Wandel, S. 132, a.a.O.

Der Platz dieser äußerst kostbaren und kostspieligen Mosaikbilder war der Fußboden.

Ornamental und mit Bildmotiven gestaltete Fußböden sind auch schon aus Bürgerhäusern aus der Zeit der Klassik bekannt. Die Motive zeigen Parallelen zum gleichzeitigen bildnerischen Gestalten in anderen Techniken.

Die Wände des griechischen Hauses waren nicht mit Bildschmuck versehen.[1)]

Für die Innenwände der hellenistischen Paläste (und reicheren Häuser) wurde das System der Außenwanddekoration als illusionistische Malerei in Form von Quaderwerk-, Inkrustations- und Friesimitation nach innen transformiert.
Hieraus geht der von Mau als 1. Pompejanischer Stil bezeichnete Inkrustationsstil hervor, der nach Schefold den hellenistischen Palast imitiert.

Die Tatsache, daß der Fußboden zum Bildträger wird, macht ihn somit auch zum Bedeutungsträger.

Der Fußboden des antiken Hauses war als Bildträger geeignet, da er nicht mit Möbeln vollgestellt war, wie es heute bei uns Sitte ist.

---

1)Reallex.f. Antike u. Christentum, a.a.O., Bd. 2, S. 302

Wenn man weiterhin bedenkt, daß die Kline das wichtigste Stück antiker Inneneinrichtung war - von der aus der Blick gut zum Fußboden schweifen konnte -,auf der nicht nur geschlafen wurde, sondern gegessen, verweilt und Besuch empfangen; dazu die Sitte des Sandalenablegens beim Betreten des Hauses, kann dies rein sachlich die Wahl des Fußbodens als Bildträger motivieren.

Merkwürdigerweise billigt Nordenhagen diesen künstlerisch hochwertigen Mosaiken keinerlei Bedeutung als die der "schmückenden Funktion"[1] bei, obwohl er dem einfacheren Gebrauchsmosaik eine "Verbindung von Motiv und Funktion"[2] einräumt.

Es erscheint mir überzeugender, sich an die Interpretation Schefolds zu halten, der in der griechischen Kunst "Gestaltung der tieferen Wirklichkeit, die der Fülle der Erscheinungen zugrunde liegt",[3] sieht.
"Eigentümlich griechisch ist es, wie die gesamte Glaubenssphäre zum Bild wird, ohne Magie und Transzendenz."[4]
Er sieht in jeder Darstellung eine Beziehung zum Kultischen.

---

1)+2) Nordenhagen L'Orange, S. 46 , a.a.O.
3)+4) K. Schefold, Griechische Kunst als religiöses Phänomen, S. 137 , a.a.O.

Für die erhaltenen Mosaikfragmente ist eine Bedeutung in den Bereich des Kults überzeugend sowie für die der von Sosos geschaffenen und von Plinius überlieferten Motive.[1)]

Die Masken gehören dem Dionysoskult an, ebenso Girlanden und Ranken als Opfergebinde in Heiligtümern.

Die Darstellung des Alexandersittichs ließe sich auch in diesen Bereich deuten. Ptolemaios Philadelphos führte in einer großen dionysischen Pompe erstmals einen Papagei mit, der als Rarität und Kostbarkeit bestaunt wurde.[2)]

Über dieses Ereignis könnte der aus Indien neu eingeführte, damals seltene und teure Vogel Eingang in die Motivwelt der Darstellungen aus dem dionysischen Umkreis gefunden haben.

Die Asaroton-Fußböden können als Speiseopfer an die Götter interpretiert werden. Denn einem alten Brauch zufolge begnügen sich die Götter bei einer bestimmten Opferart mit Abfällen.[3)]

Auch Sosos Tauben auf dem Wassergefäß können in einen heiligen Bezirk verwiesen werden. Becken mit Wasser gehören zu den Opferriten und waren Inventar jeder heiligen Stätte. Die Tauben waren Symbol der Aphrodite und ihr heiliges Tier sowie des Zeus von Dodona.[4)]

---

1) Siehe hierzu M.P. Nilsson: Die Geschichte der griech. Religion, a.a.O. S. 117, 143

2) O. Keller, Die antike Tierwelt, 2, S. 46 , a.a.O.

3) M.P.Nilsson, a.a.O.Bd. 1, S. 143

4) K. Latte, Römische Religionsgeschichte, a.a.O., S. 108

Schefold sieht in allen Kunstäußerungen der Griechen, also auch in solchen mit profanen Motiven, religiösen Bezug. "Die eigentliche Größe der Griechen fand in der Durchgestaltung des Lebens und in der Epiphanie des Göttlichen in solcher Gestaltung."[1)]

"Der neue Wirklichkeitssinn des Hellenismus verbindet sich mit der Bilderwelt der Isis in einer besonders glücklichen Weise. Er darf sich nun nicht nur mit herber Strenge, sondern auch mit Liebe allem zuwenden, was dem Menschen zunächst gegeben ist."[2)]

Es ist aus Quellen nicht nachweisbar, aber mir erscheint es doch wahrscheinlich, daß die Bewegung des Hellenismus, die auch einen allgemeinen Individuationsprozeß einschloß, auch Bilder hervorbrachte, die profanem, individuellem Gebrauch und Genuß dienten.
Als Beispiel mögen die Rhopographien des Peiraikos dienen (Esel, Schusterwerkstätten, Barbierstuben, Speisen und ähnliche Dinge[3)]), die sich so großer Beliebtheit erfreuten.

Auch die Xenien, von denen uns erst Philostratos berichtet, haben hellenistischen Ursprung und höchst wahrscheinlich profanen Sinn.

---

1)+2) K. Schefold, Griech. Kunst als religiöses Phänomen, S. 135 , a.a.O.

3) Overbeck, Die antiken Schriftquellen z. Gesch. ... Nr. 1963, a.a.O.

"Diese neue, echt hellenistische Gattung nannte man Xenion, weil es die tägliche Gabe für die nach griechischer Art selbständig wirtschaftenden Gäste des reichen Hauses war: man sendete ihnen Gebäck und Eier, Früchte, Gemüse, Fische und sonstige Seetiere, Wildbret, Geflügel und kleine Schlachttiere, Wein und Trinkgeschirr. Die Tiere sind oft noch lebendig und andere stellen sich ungerufen ein - nicht um gegessen zu werden, sondern um selbst zu schmausen: kleine Vögel, Hühner, ein Wiesel, ein Kaninchen, eine Katze. Körbe, Taschen, Tüten, Töpfe, Eierbecher und Löffel, Amphoren, Kannen, Becher und Schalen, bisweilen aus Glas, das den Inhalt durchschimmern läßt, endlich das blanke und blutige Schlachtmesser vervollständigen, aber erschöpfen noch keineswegs die bunte Fülle."[1)]

Die Pfuhl'sche Interpretation läuft der Philostrat'schen ("Ich glaube, das Bild bringt diese Gastgeschenke dem Herren des Landgutes dar.") nicht direkt zuwider. Denn der bewirtete Gast könnte sich mit einem Bild für die Bewirtung revanchieren.

Das Vergnügen und Entzücken an Gegenständen aus dem profanen Lebensbereich des Menschen und die Achtung dieses Lebensbereiches macht diese Gegenstände bildwürdig und erhebt sie zum Bildgegenstand.
Dies schlägt sich in einer eigenen Gattung von Bildern nieder, die begehrter und hochdotierter Sammelgegenstand wird.[2)]

Neben den Xenien gab es gemalte Objektdarstellungen in Gestalt von Votivbildern, die die Landleute an Stelle der Gaben darbrachten.[3)]

---

1) Pfuhl, Malerei u. Zeichnung d. Griechen, Bd.2, S.863 op.cit.
2) C. Plinius S., op.cit., S. 52
3) Reallex.f.Antike u. Christentum, S. 310, op.cit.

2. Rom

Die Übernahme griechischen Bildgutes durch die Römer muß als ein Prozeß angesehen werden, der einer Umwandlung gleichkam.

Diese Entwicklung lief in zwei Bahnen. Einerseits wurden für den enormen Bedarf reicher Privatleute griechische Kunstwerke kopiert, um sie Sammlungen einzuverleiben. Andererseits wurden griechische Motive übernommen, aufgegriffen und in durchaus eigenständiger Weise modifiziert einer römischen Bilderwelt eingegliedert, die von eigenen geistigen Bewegungen getragen wurde.

Da Tafelbilder auch aus dieser Zeit nicht überliefert sind, können nur die Objektbilder behandelt werden, die uns als Teile von Innenarchitekturdekorationssystemen überliefert sind.

Wie Schefold überzeugend nachweist, ist das System der campanischen Wandmalerei vom zweiten Stil an (Bezeichnung nach Mau) eine original römische Leistung.[1)]

Da bei den frühen Ausgrabungen die Praktik angewandt wurde, attraktive Bilder einfach aus ihrem Zusammenhang zu schneiden und isoliert gerahmt ins Museum zu verbringen, ist bei vielen Bildern kein ehemaliger Standort mehr auszumachen und sie somit nicht mehr in ihrer Position im Wandsystem zu beurteilen und zu datieren.

---

1) K. Schefold, Pompejan. Malerei, Sinn und Ideengeschichte, a.a.O., S.14

Eigenständige Kompositionen, in sich abgeschlossen, stellen die Mosaikbilder dar, die wegen ihrer Eigenschaft als Mittelfeldemblem, umrahmt von Ornamentstreifen, so angelegt waren.

Die meisten Mosaikbilder zeigen eine Gerichtetheit des Motivs, daraus läßt sich schließen, daß sie Übernahmen von Tafel- oder Wandgemälden darstellen. (Abb. 2)

Einzig bei den Asaroton-Fußböden sind die wie zufällig über den Boden verteilten Objekte genauso zufällig in alle Richtungen gelegt, mit Schattenwurf, der nicht auf einen einzigen Betrachterstandpunkt gerichtet ist.

Diese Art von Mosaikbild wurde also speziell für den Standort, den Fußboden komponiert und trägt in seiner Anlage diesem Umstand Rechnung.

Im System der campanischen Wanddekoration nehmen Objektdarstellungen keine unwichtige Position ein.
Sie treten im bilderreicheren zweiten und vierten Stil häufiger auf als in dem mehr flächig-ornamental orientierten dritten Stil.

Als Element der Gesamtdekoration werden verschiedene Arten von Objektbildern unterschieden.

Als vollständige, in sich abgeschlossene Komposition, als "selbständiges Bild" werden sie im frühen 2. Stil als nachgeahmte Tafelbilder im Durchblick oder über dem Zwischengesims plaziert.

Meist handelt es sich um Darstellungen aus dem Bereich des Xenions, trotzdem sind diese Bilder - soweit man die ursprüngliche Bestimmung der Räume heute noch ausmachen kann - nicht nur den Speiseräumen vorbehalten; es bestand also nicht nur ein Bezug der dargestellten Gegenstände zur Raumfunktion, sondern zusätzlich eine übergeordnete Bedeutung der Gesamtdekoration.

Im späten zweiten Stil sind die Darstellungen als einfach auf die Wand gemalte Bilder zu verstehen.[1] In den Flächen über den Gesimsen entstanden relativ große, den ganzen oberen Wandteil füllende, mehrere zu einer Reihe nebeneinander anschließende Bilder mit in fast übernatürlicher Größe abgebildeten Gegenständen.[2] (Abb.3)

(Standort früher Haus der Julia Felix, heute Museo Naz. Neapel, andere größere Objektbilder im oberen Wandteil finden sich im Macellum, in der Casa dei Vetti.)[3]

Eine andere Art wird in Form von kleinen Tafelbildern mit einfachen Borten als Umrahmung in der Mitte großer Felder des dritten Stils plaziert.[4]

Oder ein Motiv wird aus einem Objektbild herausgelöst und in die Gesamtdekoration eingegliedert, z.B. Fische und Vögel sind in der Art von Weihegaben in den Prospekten aufgehängt, Fruchtschalen, Masken oder Gefäße auf Mauervorsprüngen, Gesimsen oder auf den oberen Prospektabschlüssen postiert.

---

1) H. Beyen, Über ein Fragment einer Wanddekoration mit Stillleben aus Pompeji, a.a.O.

2) ebd.

3) H. Beyen, Die pompej. Wanddekoration vom 2. bis zum 4. Stil, S. 307 , a.a.O.

4) ebd., S. 30

Kleine Kompositionen mit Objekten, die jedoch kein in sich abgeschlossenes Bild darstellen, werden als Parerga bezeichnet.[1] Man findet sie hauptsächlich in Wandbildern des 4. Stils. Sie sind miniaturhaft gemalt, bald locker impressionistisch, bald ornamenthaft und friesförmig, und häufig über den Tafeln, welche die Durchbrechung abschließen, eingefügt. Sie sind ohne Charakterisierung eines eigenen Umraumes in die Dekoration einbezogen.

Die meisten Objektbilder der Antike, die als in sich abgeschlossene Komposition betrachtet werden können, gehören der Gattung des Xenion an.

Dargestellt sind darauf alle Arten von Früchten und Gemüse, die damals bekannt waren, Fische, Krusten- und Schalentiere, Wild, Geflügel, Landprodukte wie Eier, Käse im Napf, Brot, dazu allerlei Behältnisse. (Abb. 4)

Daneben gibt es relativ selten Blumenbilder.

Bei Pfuhl ist ein wundervoller Blumenkorb in Mosaiktechnik abgebildet [2] (Abb. 2), der vom Motiv her eine Rarität ist.

Aber auch wertvoller Hausrat wird als Gegenstand von Objektbildern gewählt, wie z.B. der auf einem Tisch ausgebreitete Silberschatz an Haus- und Tafelgeräten.[3] (Abb. 5)

Auf einer ganzen Reihe von Objektbildern ist Schreibgerät und Geld abgebildet.

---

1) H. Beyen, Die pompej. Wanddek. v. 2. bis 4. St., S. 30 a.a.O.
2) Pfuhl, Malerei u. Zeichnung d. Griechen, 2.Bd. Abb. 704 a.a.O.
3) H. Kähler, Rom und seine Welt, Tafel 143 a.a.O.

Eine große Gruppe von Gegenständen auf Objektbildern verweist auf den Bereich des Sakralen und Kultgebrauchs, wie z.B. die nebeneinandergereihten, an einer Ornamentranke aufgehängten Isisatribute aus dem Haus der vergoldeten Amoretten.[1)]

Die Objektbilder haben meist nur eine geringe Raumtiefe und sind wie zur Ausstellung präsentiert auf Stufen (besonders häufig in zweistufigem Aufbau), in Nischen, Fensteröffnungen, auf Sockeln und Basisstreifen, auf einem Tisch oder auf einem Repositorium, nach hinten von einer Wand abgegrenzt.

Ohne Rücksicht auf die Gesetze der Perspektive sind die Objekte oft so präsentiert, daß größte Sichtbarkeit und Ausdehnung erreicht wird.

Bei den Arrangements wird oft der Eindruck des Zufälligen, Momentanen, wie bei einem Schnappschuß, dargestellt; z.B. ein umgekippter Korb, ein schräg gestelltes, angelehntes Gefäß, kreuz und quer liegende Fische, ein haschendes Tier.

Im Rahmen der Gesamtdekoration haben die Objektbilder keine dominierende Rolle, sie sind auch nie exponiert in den Hauptbildfeldern plaziert, ihre Thematik bestimmt nicht den Tenor des Gesamteindrucks und Objektbilder übernehmen im Aufbau der Dekoration auch keine technische Funktion.[2)]

---

1) K. Schefold, Vergessenes Pompeji, Abb. 149, a.a.O.

2) F. Eckstein, Untersuchungen über die 'Stilleben' gen. Bilder in der camp. Wandmalerei, Diss., S.60 a.a.O.

Das Einfügen eines "kleinen Motivs" in die Organisation der phantastischen illusionistischen Scheinarchitektur und der darin eingebundenen mythologischen Szenen setzt einen momentanen, realistischen Akzent, verknüpft das Gefüge der realitätsfernen Dekoration mit dem Hier und Jetzt.

Das relativ sparsame Einsetzen der Objektmotive, die keinesfalls in ihrer Wirkung und Ausdehnung den Gesamtcharakter der Dekoration bestimmen, bewirkt den Eindruck einer natürlichen Frische und Lebendigkeit, der oft noch durch sich darin tummelnde Tierchen gesteigert wird. Die Atmosphäre einer stillen Friedlichkeit wird damit vermittelt und ein Bezug zum Leben des Betrachters hergestellt.

3. Frühchristentum

Mit dem Ausklang der paganen Antike und dem Beginn des frühen Christentums wird die Kunst mit neuen Inhalten erfüllt. Man bedient sich der überlieferten Techniken, des alten Formengutes und heidnischer Motive, der Inhalt ist jedoch mit neuem Sinn besetzt.[1)]

Objektdarstellungen bekommen nun Bezug zum Leben Christi, zur Eucharistie, zum Leben nach dem Tod und zum Paradies und sind in ihrer Darstellungsform Symbole aus diesem Bereich.[2)]

Nun werden Wände, Gewölbe und Kuppeln Träger von Bildgut, das zu der im geschmückten Kultraum versammelten Gemeinde sprechen soll.

Die Bilder wandern von ihrem Standort im hellenistischen Palast, dem Fußboden und dem im römischen Haus und Palast, der Wand, in höhere Zonen ab. (Die Sockelzonen und unteren Wandpartien waren Inkrustationen vorbehalten, eine Entwicklung, die sich gegen Ende des 1. nachchristlichen Jahrhunderts anbahnte). Sie repräsentieren schon mit ihrem Standort die Region, der sie inhaltlich angehören.

---

1) "Im 2. Jahrhundert bildet sich der Symbolismus aus; ... eine neue Phase der christlichen Malerei ... In dieser Phase entwickelt sich der ganze Kreis symbolischer und theologischer Darstellungen."
O. Marucci, a.a.O., S. 289

2) "Die Quellen, aus welchen man die Symbole schöpfte, waren die Bibel, die mündliche Predigt ... und die Sterbegebete und die Begräbnisliturgie."
O. Marucci, a.a.O., S. 293

In Katakomben, Kirchen, Baptisterien und Mausoleen ist der Bildschmuck Teil des neuen christlichen Kultes, der dieses Raumes für die Feiern seiner Gemeinde bedarf.
Seit Konstantin ist der Kult offizielles Anliegen der Herrscher, das manifestiert sich in prachtvollen Denkmälern, die mit der Schlichtheit der urchristlichen Versammlungsstätten nichts mehr gemeinsam haben.

Das Mosaik - zu höchster Vollendung entwickelt - wird für Jahrhunderte bevorzugte Bildtechnik zur Kultraumdekoration, da es in seiner Wirkung des glutvollen und mysteriösen Leuchtens den Lehren entspricht, die seine Bilder symbolisieren.

Die Übernahme und Tradierung alten Bildgutes, alter Formenschätze und alter Motive, die Jahrhunderte vorher entstanden waren, um einem gänzlich anderen Weltbild Ausdruck zu geben, scheint lediglich dem heutigen Betrachter und Theoretiker widersprüchlich zu sein.

In der Praxis vollzog sich die Adaption im Laufe der Geschichte - besonders im Übergang vom paganen zum frühchristlichen Altertum - selbstverständlich und unproblematisch.[1)]

---

1) "Die christliche Kunst hat von der heidnischen die Dekorationsmotive entlehnt ... Oft nahm die Dekoration allegorischen Charakter an: so pflegten Bäume, Blumen, Gärten das Paradies darzustellen. Unter den ältesten Allegorien finden wir jene des Weinstocks und der Jahreszeiten ... Der Weinstock stellt den Erlöser und auch die Eucharistie dar. Jahreszeiten bedeuten menschliches Schicksal und werden entweder durch Genien, weibliche Figuren oder durch die Früchte dargestellt."

O. Marucci, a.a.O., S. 296

Ein Beispiel sind die ins zweite Viertel des 4. nachchristlichen Jahrhunderts datierten Gewölbemosaiken im Umgang von Santa Costanza in Rom.[1] (Abb.6)

Ein Segment des Mosaikschmuckes interessiert hier besonders, handelt es sich doch um ein an die Gewölbedecke transformiertes Asarotон-Bild, dessen Original und dessen Weg bis hin zum Mausoleum der Constantina nicht mehr auszumachen sind.

Von der Anlage der Komposition her erfüllt das Bild die Gegebenheiten des "ungefegten Bodens". Die Gegenstände, nämlich früchtetragende und blütentragende Zweige, verschiedene Gefäße, darunter Trink- und Schöpfgefäße, Vasen, Krüge, Becher, Hörner, ein Becken, an dessen Rand zwei Tauben sitzen[2] (das Sosos'sche Motiv), verschiedene Vögel, sind wie wahllos durcheinander, in verschiedene Richtungen hin orientiert, aber nicht einander berührend oder übereinandergelegt, angeordnet.

Das Mosaik ist auf weißem Grund, in kräftigen, aber delikaten Farben ausgeführt. Farbübergänge und Farbabstufungen, Glanzlichter- und Schattenbildungen wirken realistisch und lebendig. Alle Geräte zeigen kostbar gestaltete Formen. Die Farbigkeit ist auffallend erlesen, raffinierte Farben werden nebeneinandergesetzt (Purpur-Pflaumenblau-Gold, Braun-Gelb-Nilgrün-Granat), jede Farbe erscheint in verschiedenen Mischungen und Brechungen.

---

1) S. Ranuccio, Bianci-Bandinelli: Rom, d.Ende d.Antike a.a.O., S. 187

2) "die Taube, ein natürliches Sinnbild für die Reinheit der Seele des Christen ... Sinnbild der Himmelsfreude oder eucharistisches Symbol." O. Marucci, S. 305
"Der Pfau galt als Sinnbild der Unsterblichkeit."
O. Marucci, S. 306
a.a.O.

Hier wird, noch im Gewand der überlieferten Kunst, das unbefangen ohne Scheu virtuos benutzt wird, eine ikonologische Transformation vorgenommen. Der Topos des ungefegten Bodens wird transponiert in die Wölbung, steigt von der niederen Sphäre auf in die höhere. Der Gegenstand verliert gleichermaßen seine vordergründige Trompe-l-oeil-funktion und wird zum Symbol.

Noch blutvoll-lebendig durch Farbigkeit und hohe Qualität der Darstellung, entrückt der Gegenstand trotzdem durch die Symbolisierung in die Sphäre des Geistigen.

Die Gegenstände des Mosaiks kamen ursprünglich aus dem Umkreis heidnischer Götter: Dionysos-Bacchus, Apoll, Ceres. Einst hatte sie frommer Sinn mit Bedeutungen des Götterdienstes belegt, ihre Sprache war den bekehrten Christen noch vertraut, aber jetzt nahmen sie christlichen Charakter an. Andere Symbole wurden - wenn sie sich nicht sinngemäß einfügen ließen - aus dem christlichen ikonographischen Programm ausgeschieden.

Nach Sybel[1] handelt es sich bei dem beschriebenen Gewölbemosaik um eine Paradiesdarstellung, die durch die einzelnen dargestellten Gegenstände symbolisch zum Ausdruck gebracht wird.

Diese Interpretation ist besonders einleuchtend, wenn man bedenkt, daß das Mosaik ein Mausoleum schmückt.

---

[1] L.v.Sybel, Die christl. Antike, Bd. 1, a.a.O., S.171

"Die Vögel in den Zweigen und wie sie sonst in die Malerei eingestreut wurden, blieben auch an den christlichen Decken und Wänden zunächst Staffage der Laube und des Parks, die zu den Bildern des himmlischen Paradieses geworden waren."[1)]

In den gleichen Gewölben finden sich Mosaiken aus der gleichen Zeit, die nach anderen, neueren Darstellungsprinzipien organisiert sind.

Es handelt sich u.a. (nur diese Motive interessieren hier) um Weinreben und Trauben.
Während die Gefäße, Vögel, Zweige und Früchte in überquellend plastisch-lebendiger Frische dargestellt sind, sind die Weinreben und Trauben in ihrer unmittelbaren Nähe fast zum Ornament erstarrt, die Farbigkeit ist abgedämpft.

Ikonographisch gehören auch die Reben und Trauben in die christliche Sphäre (... "Ich bin der Weinstock und ihr seid die Reben.")[2)], aber bei der Darstellung ist nicht mehr der blutvolle Naturalismus und Illusionismus der paganen Antike am Werk, sondern hier kommen schon neue Form- und Ordnungsgedanken zum Ausdruck, die sich bereits in der inoffiziellen Katakombenmalerei[3)] konstituiert haben und nun bis zum Mittelalter die kategorialen Strukturen bestimmter Bildgattungen bestimmen.

---

1) L. v. Sybel, Die christl. Antike, Bd. 1, S. 171, a.a.O.
2) O. Marucci, S. 296, a.a.O.
3) M. Dvorak, Kunstgeschichte als Geistesgeschichte, S.6 ff a.a.O.

Reben, Ranken und Trauben sind ganz zum geistigen Substrat geworden, aller Leiblichkeit, allen Volumens bar, ihrer körperlichen Eigenschaften enthoben, nur noch Träger spiritueller Werte.

Als Symbol einer transzendenten Dimension verstanden, wird die Umgebung, der Umraum nicht konkretisiert, das stilisierte Symbol hat mit der Körperlichkeit auch die Position im Realraum aufgegeben, "schwimmt" sozusagen im unbestimmten "Aggregatraum"[1].

In der neuen christlichen Kunst haben Objektbilder als selbständige, in sich abgeschlossene Komposition seit dem Beginn der frühchristlichen Ära keine Daseinsbereichtigung mehr und dies gilt für die Dauer von über einem Jahrtausend.

Trotzdem überdauern Motive und Motivgruppen mit Objektdarstellungen in dieser langen Zeit der großen christlichen Bilderzyklen als Randerscheinung mit Symbolbedeutung.

---

[1] E. Panofsky: Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft, daraus: Die Perspektive als symbolische Form, S. 122 , a.a.O.

"Mit dem Zusammenhang des Altertums und in diesem Zusammenhang mit dem Anwachsen der orientalischen Einflüsse ... beginnt die frei-vertiefte Landschaft und der geschlossene Innenraum sich zu zersetzen; das scheinbare Hintereinander weicht dem Über- und Nebeneinander; die einzelnen Bildelemente ... verwandeln sich in wenn auch noch nicht vollkommen eingebaute, so doch durchaus auf die Ebene bezogene Formen, die sich vom Goldgrund oder von neutraler Folie abheben und ohne Rücksicht auf die bisherige kompositorische Logik aneinandergereiht werden." S.111 a.a.O.

Die Objektbilder schrumpfen zu Objektmotiven und stellen in dieser Eigenschaft "Rahmenthemen"[1] dar, die ein erstaunliches "Beharrungsvermögen" zeigen.

Als Symbol werden die Objekte ihrer plastischen und materiellen Eigenschaften entkleidet, aus ihrer Position im Raum gelöst, stark ornamentalisiert isoliert dargestellt. Sie finden sich als Teilelemente innerhalb bestimmter Bildsysteme in zwei Erscheinungsformen:

a) als stilisiertes Symbol

b) als Beigabe zu den erzählenden Geschichten mit Genrecharakter.

In Santa Sabina in Rom, errichtet 425-432 n.Chr., findet sich ein solches Beispiel in der farbigen Marmorinkrustation in den Feldern der Arkadenbögen.[2] Hier sind völlig geometrisierte, durch Umrißlinien und farbige Felder zur Erscheinung gebrachte liturgische Geräte eingefügt.

In den Bogenfeldern über den Arkaden der Empore der Hagia Sophia finden sich als Inkrustation ebenfalls Objektmotive, die Paulos Silentarios lebensvoll und begeistert in seinen Ekphrasis schildert.[3]

---

1) J. Bialostocki, Stil und Ikonographie, S. 111 ff, a.a.O

2) abgeb. bei A. Grabar, Die Kunst im Zeitalter Justinians, München 1967, S. 11

3) Prokop, Bauten, S. 340/341, a.a.O.

"Bevor man jedoch zu dem strahlenden Mosaikwerk kommt, fügte Künstlerhand kleine Marmorstücke aneinander und zauberte so nach den Tafeln mitten auf die Wände eine fortlaufende Folge von Hörnern, überquellend von herrlichen Früchten des Herbstes, dazu Blumenkörbe und Blätter, und auf den Enden der Zweige ließ er Vögel sitzen. Über diesem Streifen mit den schöngeschwungenen Füllhörnern schlingt sich ringsum ein Rebstock mit goldenem Weinlaub und flicht ein gewundenes Band aus verwobenen Zweigen."

P. Silentarios verrät uns nichts über die Bedeutung der in den Topoi der Ekephrasis gepriesenen Zierde, es kommt ihm mehr darauf an, ihre prächtige Wirkung aufzuzeigen.

Als genrehafte Beigaben werden Objektmotive den erzählenden Bilderzyklen beigefügt oder dienen der Ausschmückung übergeordneter Motive.

Beispiele hierfür finden sich sowohl in der monumentalen Wandmalerei als auch in illuminierten Handschriften.

So findet sich im Mosaikzyklus im Mittelschiff von Santa Maria Maggiore in Rom (dat. zwischen 432-440 n.Chr.) bei der Darstellung der Geschichte von Abraham und den drei Engeln ein Tisch mit Broten, darunter eine Vase.[1)]

---

1) abgeb. bei Theodor Kraus, Das römische Weltreich, (Propyläen Kunstgeschichte, Bd. 2), Abb. XXIV, a.a.O.

In der Lünette des Mausoleums der Galla Placidia (5. Jhd. n.Chr.) ist neben der Darstellung des Heiligen Laurentius ein geöffneter Giebelschrank, dessen Türen nach außen aufgeschlagen sind und der in drei Fächern übereinander Schriften enthält, abgebildet.[1)]

Das Motiv des Bücherschrankes taucht wieder auf im Codex Amiatinus (vor 716 n.Chr., heute Florenz), einer insularen Kopie des spätantiken Codex Grandior des Cassiodor.[2)]

Auf einer seitenfüllenden Darstellung des Propheten Esra,-der auf einem Stuhl sitzt die Füße auf einen Fußschemel gestützt, bei der Betätigung des Schreibens in ein Buch,-ist seine Umgebung durch Gegenstände charakterisiert und räumlich-illusionistisch gestaltet, also "sklavisch getreue Übernahme spätantiker Formvorstellungen im Esra-Bild, wo sogar die Tintenflasche rechts unten einen Schlagschatten auf den Boden wirft, ein in der frühmittelalterlichen Kunst wohl einzig dastehendes Phänomen."[3)]

Außer von dem frontal geöffneten Giebelschrank, der Bücher enthält (wie im vorher genannten Lünettenbild des Mausoleums der Galla Placidia), ist der Prophet noch von mehreren Gegenständen, die seine Betätigung und Aufgabe (der Schriftgelehrte in seiner Schreibstube) illustrieren, umgeben:

---

1) abgeb. bei F.W. Deichmann, Ravenna, Tafel 4-6, a.a.O.
2) A. Grabar, C. Nordenfalk, Das frühe Mittelalter, S. 121, Abb. S. 119, a.a.O.
3) ebd., S. 121

Schreibgeräte, Gefäße, Tischchen, aufgeschlagenes Buch.
Hier ist schon das im Spätmittelalter und in der Renaissance beliebte Sujet des gelehrten Heiligen in seiner Studierstube vorgeprägt.

Die Tradition der Überlieferung antiker Schriften mit Illustration trug u.a. dazu bei, daß damit Objektbildmotive fast selbständig als Illustration tradiert wurden.
Im Wiener Dioscurides [1] sind, datiert um 512 n.Chr., in reizvoller Farbigkeit naturalistisch verschiedene Pflanzen, jeweils einzeln als Vertreter bestimmter Heilkräfte, dargestellt.

Aus dem zweiten Viertel des 9. Jahrhunderts stammt ein Objektbild als Illustration zu "Andria" Dramen des Terenz[2], das eine giebelbekrönte, von zwei Säulen getragene Etagere zeigt, deren vier Fächer mit den verschiedensten Masken angefüllt sind.

Objektmotive treten jedoch nicht nur als Mosaik- oder Inkrustationsbildchen auf (die Reihe der Beispiele ließe sich noch beliebig verlängern), schon in der Katakombenmalerei[3)+4)] (2.-4.Jahrhundert n.Chr.) tauchen Fisch, Becher und Brot auf als Symbole der Eucharistie; Zweige, Ranken, Blüten, Früchte und Vögel als Paradies- oder als von Gott gegebene Schöpfungssymbole.

---

1) De Materia Medica, Cod.med.gr. 1, fol 4, Wien
2) Cod.Vat. lat. 3868 fol. 3 r., Lotharingen, Rom
3) E. Wirth, Röm. Wandmalerei vom Untergang Pompejis bis ans Ende des 3. Jhds., a.a.O.
4) B. Schweitzer, Die spätant. Grundlagen der mittelalterlichen Kunst, a.a.O.

II. Objektbilder im Mittelalter

Im 12. Jahrhundert können wir die Spur der Objektbilder wieder aufnehmen. Charles de Tolnay entdeckte als mögliches ikonographisches Bindeglied zur Spätantike an den Wänden von Santa Maria Maggiore in Tuscania[1] eine starke ornamental ausgeführte Malerei, die eine Nische in zwei Etagen mit drei Krügen und Blumen- und Blattrankenornament darstellt, die er ins 12. Jahrhundert datiert.

Der gleiche Topos ist verwendet bei den ebenfalls von de Tolnay entdeckten und beschriebenen, bis dahin unbeachtet gebliebenen kleinen Fresken, die Taddeo Gaddi 1337-1338 in der Baroncelli-Kapelle in Santa Croce in Florenz schuf. Er bezeichnet sie als "de véritables natures mortes isolées".[2]

Die gleich großen und gleichartig gestalteten Fresken nehmen den antiken Darstellungsmodus der Etagerennische wieder auf, mit der zeitgemäßen Variante einer gotischen Dreipaßlaibung als äußerer Umrahmung. Die dargestellten Gegenstände gehören dem Bereich der Liturgie an: Brot, Hostienteller, ein Gefäß und Krüge.

Die Gegenstände sind überzeugend in ihren verschiedenen Positionen nebeneinander, hintereinander, schräg an die Nischenwand gelehnt und übereinander dargestellt, der Nischenraum ist mit Farblich- und Hell-Dunkelwertakzentuierung des Bodens, der Wände und des oberen Fachs klar charakterisiert.

---

[1] Ch. de Tolnay, Notes sur les origines de la nature morte, S. 6, a.a.O.

[2] " " " , Les origines de la nature moderne a.a.O.

Das "neue Leben"[1], mit dem Giotto die Dimensionen und Intentionen des zu seiner Zeit verbindlichen alten Bildbegriffes sprengt und damit richtungsweisend für die neuzeitliche Malerei wird, ist Ausdruck einer Geisteshaltung, die den Auflösungsprozeß der scholastischen Ideale bis hin zur "völligen Trennung von weltlicher Philosophie und aus übernatürlicher Quelle stammendem Gottesglauben"[2] zum Ausdruck bringt.

Der magisch-numinose Goldgrund wird allmählich aufgelöst, ebenso die flächenhafte, idealisiert-schematisierte Darstellungsweise, der formelhafte Kanon von Positionen und Gesten. Neue ikonographische Motive bilden sich heraus, die Körper bekommen Volumen, Plastizität, die räumliche Umgebung wird charakterisiert, Gesichter und Gestalten werden mit Lebendigkeit und Frische dargestellt, mit Gegenständen aus der natürlichen Welt ausgestattet.

Heilige Gestalten und Handlungen werden aus dem transzendenten Bereich himmlischer Sphären verpflanzt und angesiedelt in der Zone menschlicher Umgebung.

Dies ist ein Schritt von eminenter Bedeutung, der sich so vollzieht, "daß bei der religiösen Kunst des 14. Jhds. das Bildwerk weniger in den Realitätszusammenhang eintritt, als umgekehrt die Realität in sich einsaugt."[3]

Die ins Bild eingegangene Realität ist jedoch so aufzufassen, daß alles Dargestellte Modell, Symbol oder Attribut für übergeordnete religiöse Inhalte sein soll.[4]

Dies bleibt auch noch so im nächsten Jahrhundert.

---

1) Th. Hetzer, Ges. Aufs. I, S. 152 , a.a.O.

2) E.v. Aster, Gesch. d. Philosophie, S. 163 , a.a.O.

3) E. Michalsky, Die Bed.d.ästhet. Grenze, S. 50 , a.a.O.

4) E. Panofsky, Early Neatherlands Painting, a.a.O. Kap. Reality and symbol, S. 131-148

Auf Wandmalereien in italienischen Kirchen tauchen als Begleiterscheinung von religiösen Motiven Objektdarstellungen auf bei bevorzugt drei Themen:

Der Verkündigung werden Gebetbücher und liturgische Geräte (Kapellennische) und eine Vase mit symbolischen Blumen beigegeben, dem Abendmahl wird der gedeckte Tisch zugeordnet und der studierende Heilige (vorzugsweise Hieronymus) wird von Büchern, Schriftrollen und Schreibgerät umgeben.

Diese Sujets gehen in die Buchmalerei ein und in die Tafelbildmalerei nördlich der Alpen (Maitre von Flémalle, Gebrüder van Eyck) und sind schließlich Allgemeingut.

Diese kirchlichen Stilleben, die teilweise als isolierte Objektbilder ausgeführt sind (auf bestimmten Wandpartien innerhalb eines Bilderzyklus, auf Rückseiten oder Seitenflügeln von Altarbildern), sind jedoch immer noch als Kontext zu einem kirchlichen Rahmenthema und die dargestellten Gegenstände als Symbole und Heiligenattribute zu verstehen.

Erst im 16. Jahrhundert werden sie säkularisiert und treten entweder als profane Bildthemen auf (Gruppenportrait, Geldwechsler, Interieur) oder die Objektmotive werden als Rahmenthemen herausgelöst und werden nun zum eigenen Bildthema aufgewertet.

III. Die neuzeitlichen Objektbilder

1. Die Intarsien[1] der Renaissance

Die Verselbständigung von Objektmotiven und die Verdichtung zu einem in sich abgeschlossenen Bild erfolgt zunächst unter dem Aspekt der Dekoration - teilweise im Rahmen von Dekorationssystemen - bei Marqueterien.

Etwa ab 1460 entstehen in Mittel- und Norditalien, am häufigsten in der Toskana, Holzintarsien mit selbständigen Objektdarstellungen.

Schon Jakob Burckhardt definiert diese kunstfertigen Einlegarbeiten als frühe Stilleben: "... die Innenansichten von Schränken mit leblosen Gegenständen, gottesdienstlichen Geräten, Büchern, Musikinstrumenten usw. Sie kommen nicht bloß an Schranktüren vor, sondern häufig auch an Chorstühlen, zumal am unteren Teil der Rücklehnen. Es sind vielleicht die frühesten Stilleben der modernen Kunst, oft mit Verlangen nach Illusion und doch von einer gewissen Idealität des Stiles."[2]

Auf Chorgestühl, Chorschranken, Pulten und Sakristeischränken finden wir bildliche Objektdarstellungen mit Trompe l'oeil-Charakter als Holzintarsia.

---

[1] G. Kossatz, Die Kunst d. Intarsie, a.a.O.,
F. Kraus, Intarsien, Herkunft, Herstellung, Verwendung, a.a.O.

[2] J. Burckhardt, Die Kunst d. Ren. in Italien, Berl.Leipz. 1932, Bd. 6, S. 208 a.a.O.

Im Profanbereich werden Marqueterien mit Objektbildern bei Studiolo-Ausstattungen verwandt und als Bilder in den Füllungen von Cassoni und Schränken. (Abb. 7)

Die Objektbildintarsien zeigen unter Einbeziehen der beliebtesten Errungenschaften der Renaissance, der Perspektive, meist in vollendeter Wiedergabe Gegenstände, die der unmittelbaren Umgebung oder Zweckbestimmung des Bildträgers entsprechen oder entsprechen könnten oder sich ihm zuordnen lassen.

Dargestellt sind Bücher, liturgische Geräte, Musikinstrumente, wissenschaftliche Instrumente, Blumenvasen, Werkzeuge.[1] (Abb. 8)

Die Gegenstände sind plastisch in ihrer Körperlichkeit erfaßt und dargestellt, bei den Motiven mit Umraumcharakterisierung ist die Position der Gegenstände im Raum mit Schattenbildung, perspektivischen Verkürzungen und Überschneidungen ausgedrückt.

Die Art der Objektbilder in der Technik der Holzintarsia hatte einen hohen technischen Stand erreicht und ihre Meister waren namentlich bekannt und berühmt.[2]

Ebenso wurden für die Entwürfe bildgemäßer Intarsien bekannte Künstler zugezogen.[3]

---

[1] G. Kossatz, a.a.O., S. 11

[2] Baccio d'Agnolo führte das Chorgestühl von Santa Maria Novella in Florenz aus um 1490, Fra Giovanni da Verona das Chorgestühl von Santa Maria Organo in Verona.

[3] Botticelli für die Türen des Studiolo von Federigo da Montefeltre in Urbino, ausgeführt 1476, Borgognone beim Gestühl der Certosa von Pavia.

Das Bildprogramm der Intarsia im geistlichen und profanen Bereich war gleich. Neben den Gegenstandsdarstellungen wurden auch Bilder mit Veduten (als Idealansichten), Architekturen, Landschaften und allegorische Darstellungen eingesetzt, die wegen der Möglichkeiten, die beliebte Perspektive dabei heranzuziehen, gefragt waren.

Oft wechseln in regelmäßiger Anordnung die Motive mit Objektbildern und Darstellung mit anderen Motiven.

Mir scheinen vier Faktoren wichtig, die bei den ersten wirklich selbständigen Objektbildern der Neuzeit zusammenwirken:
Standort bzw. Bildträger, das Repertoire der dargestellten Gegenstände, technisch virtuos gehandhabtes Material und Trompe l'oeil-Effekt.

Es ist auffallend, daß die Stilleben an Stellen eingefügt sind, deren Orte in der Rangfolge der Wertigkeit der Bildträger nach außen hin zunächst gänzlich untergeordnete Rollen spielen. Das heißt jedoch nicht, daß die Bildintarsien deshalb selbst von geringer Bedeutung und von geringem Wert waren; allein die Kostbarkeit von Material und Ausführung spricht dagegen. Hier ist vielmehr ein Dualismus zu konstatieren, der darauf beruht, daß einerseits traditionell bewährte Bildplätze kanonisch besetzt waren, daß andererseits neben Portrait und Landschaft eine neue Bildgattung zur Verselbständigung drängte,

die dieser Bildplätze gar nicht bedurfte, da sie gänzlich anderen Sphären angehört und andere Intentionen hat als Kultbild und Historie.

Das Gebundensein dieser neu auftretenden Stilleben an Orte, die dienende Funktion haben, zeigt ganz klar, daß es sich zu dieser Zeit um rein dekorative Elemente handelt. Der Standort innerhalb einer Dekoration entspricht allerdings auch der Intention der Bilder.

Andererseits zeugt die Auswahl von Stilleben (oder Veduten, Landschaften, Allegorien, Portraits) davon, daß die Vorherrschaft religiöser Thematik gebrochen ist.

Man hätte genausogut die Intarsien mit Gestalten und Szenen der christlichen Heilslehre füllen können.

So aber drückt sich hier die selbstbewußte Freude an menschlicher Kunstfertigkeit und ästhetischer Gestaltung aus, die Bildthemen wählt, die sich auf menschliche Umgebung, menschliche Individualität und Gestaltungskraft beziehen. Die ersten Standplätze dieser Bilder konkurrieren gar nicht erst mit denen religiöser Thematik.

Das relativ bescheidene Repertoire der dargestellten Gegenstände läßt keine weitgespannte ikonographische Deutung zu. Die Objektbilder der Marqueterien verweisen ikonographisch teilweise auf sich selbst, auf ihre engere Umgebung.

Dann vermitteln sie kein Programm zur Besinnung oder Belehrung, sie stellen eine Momentaufnahme der Zuständlichkeit der Gegenstände dar.

Teilweise sind sie jedoch in großzügige Rahmenthemen mit allegorischem Bezug eingebunden. So erklärt Liebenwein[1] die auf den Studiolointarsien des Herzogs von Urbino dargestellten Gegenstände als enzyklopädische Verkörperungen von Wissenschaften und Künsten.

Die Tatsache, daß wertvolle, künstlerisch gestaltete Intarsien Träger der frühesten selbständigen Objektbilder der Neuzeit sind, ist Niederschlag des Gedankens einer Nobilitierung des Geschmückten und Dekorierten, der Umgebung.

Bei der Wahl von Holzintarsia spielt wieder - ähnlich wie bei den Mosaikbildern der Antike - die Idee der "Überwindung des Materials" im Sinne einer "Sublimierung, als Verwandlung des Materials aus seiner natürlichen Existenz in eine höhere"[2] eine ausschlaggebende Rolle.

Virtuose Beherrschung des Materials und der darstellerischen Mittel ist dabei selbstverständlich.

Für die Darstellung selbst ist meist die Gegebenheit des Trompe l'oeil als Ausdrucksmodus gewählt, unterstützt von einer Zuständlichkeit des Zufälligen, Momentanen, was eine Verdoppelung der "opere superante materiam"-Wirkung bedeutet.

---

[1] S.W. Liebenwein, Studiolo, a.a.O., S. 83 ff

[2] G. Bandmann, Bem. zu einer Ikonologie d. Materials, S.75 a.a.O.

Für das Bild selbst heißt das, daß das Kunststück im Vordergrund steht, nicht der Bildinhalt als Sinn- und Bedeutungsträger.

Vasari berichtet über Uccello, daß er sich mit teilweise heute noch erhaltenen Studien beschäftigte, ..."die kompliziertesten perspektivischen Darstellungen von spitzig oder viereckig drapierten Faltenbaretten und die kühnsten Verkürzungen von diamantenähnlichen Körpern mit zweiundsiebzig Flächen ..., von denen jede Facette obendrein die Zeichnung eines spiralförmig umwundenen Stabes trug ..."[1] und daß Donatello diese Studien tadelte: "Ei Paolo, deine Perspektive läßt dich das Nützliche über dem Unnützen versäumen. Solche Dinge dienen nur jenen, die eingelegte Holzarbeiten machen ..."[2]

Bei Vasari klingt an, daß schon zu seiner Zeit, etwa hundert Jahre nach Uccellos Studien, das Abbilden der menschlichen Gestalt (nicht mehr das Kultbild) höher bewertet wurde als perspektivische Kunststückchen.[3]

Die Holzintarsia werden am Ende ihrer Entwicklung selbst zum Gegenstand von Trompe l'oeil-Malerei. Die virtuose Handhabung des Werkstoffs führt schließlich die Technik ad absurdum, denn jetzt werden Malereien ausgeführt, die Intarsia imitieren.[4] (z.B. in der Sakristei von Santa Maria delle Grazie in Mailand, von Fra Damiano).
Die Motive der Marqueterieobjektbilder werden von den Malern des Nordens wieder aufgenommen und auf Ölbildern gemalt.[5]

---

1),2)+3) Vasari, Lebensläufe, Uccello, S. 133, a.a.O.
4) Kopsatz, a.a.O., S. 13
5) Sterling, a.a.O., S. 40

2. Objektbildmotive als Dekorationselement

Das Objektbild als Kunststück

Ebenfalls in den Bereich der Dekoration mit Trompe l'oeil-Wirkung gehört das in diesem Zusammenhang noch nicht besprochene Rahmen- und Steckbrettbild von Carpaccio, datiert auf 1495 (von Lauts[1]) und auf 1490 von Fiocco[2]), das sich jetzt im J.P. Getty-Museum in Malibu befindet. (Abb. 9)

Die ursprüngliche Verwendung des Bildträgers ist nicht überliefert, man nimmt an, daß es sich um eine Schranktür oder Fensterbedeckung gehandelt hat.[3])

Auf einer Seite, die hier nicht interessiert, ist eine Jagdszene in der Lagune dargestellt, die Rückseite zeigt auf dunklem Grund einen raffiniert perspektivisch gemalten hellen Fenster- oder Türrahmen mit vertieften Profilen und einem Aufsatz und einer vertieften dunklen Mittelpartie. Über der Mitte des Rahmens ist ein rotes Band gespannt, mit Nägeln, deren Köpfe Schatten werfen, an dem hellen Holzrand befestigt. Das Band dient als Halter für Briefe mit gut leserlichen Aufschriften (u.a. ist die Familie Mocenigo erwähnt[4]) und für geknickte und gefaltete Zettel.

Dieses Trompe l'oeil, bei dem eine gewisse Sparsamkeit der Objektmenge auffällt, liegt somit zeitlich noch vor dem bisher immer als "erstes Stilleben" geführten Rebhuhn mit Eisenhandschuhen

---

1) J. Lauts, Carpaccio, S. 255, a.a.O.

2) G. Fiocco, in Bollettino del Museo Civico in Padova, Jg. XL IV, 1956, S. 3, a.a.O.

3) B.F.Fredericksen Masterpieces of Painting in the J.P.G.M., S. 6 , a.a.O.

4) J. Lauts, a.a.O., S. 255,

des gebürtigen Venzianers Jacopo de Barbari von 1504 in der Münchener Pinakothek, von dem man auch annimmt[1], daß es Teil einer Dekoration war.

Für das Ziel dieser Arbeit scheint es mir jedoch nicht wichtig, die Inkunabel der selbständigen Objektdarstellung der Neuzeit festzumachen - dies ist nach dem heutigen Stand der Forschung und der Denkmälerüberlieferung auch nicht exakt möglich - vielmehr kommt es darauf an, zu ihren Wurzeln und Entstehungshintergründen vorzustoßen.

Doch selbst wenn es sich bei Barbaris Rebhuhn um ein selbständiges Gemälde handelte, läßt sich von hier aus nicht in einer kontinuierlichen Entwicklungslinie anknüpfen.

Es verhält sich vielmehr so, daß für den Ablauf des 16. Jahrhunderts - etwa bis gegen Ende des dritten Quartals - nur Strömungen nachweisbar sind, die der vom Kunstwollen her im Keim bereits angelegten neuen Bildgattung der Objektbilder oder Stilleben helfen, den Boden vorzubereiten.

Ch. Sterling zieht wiederum ein Dekorationssystem als impulsgebend zur Verselbständigung von Objektmotiven zum eigenständigen Bild heran: die Groteske.

---

[1] E. Gombrich, Meditationen über ein Steckenpferd, a.a.O., S. 161,
Kat.St.E., a.a.O., S. 253

"Les grotesques antiques et, à plus forte raison, ceux des peintres modernes comportaient un grand nombre de motifs de nature morte: tabernacles, candelabres, trépieds, colliers de perles, guirlandes ou courbeilles de fruits et de fleurs. Des animaux vivants, écureuils, oiseaux et autres les accompagnaient."[1)]

Vorwiegend die Blumen- und Früchtebilder leitet Sterling von dieser Quelle her.

Die Wiederaufnahme der Groteskenmalerei am Anfang des 16. Jahrhunderts durch Pinturicchio und Raffael und seinen Umkreis ist stark beeinflußt durch die antike Groteskenmalerei (Wiederentdeckung von Neros Domus Aurea).

Für die Ikonographie der einzelnen Motive bedeutet das, daß das dekorative Element im Vordergrund steht.

Über die Ikonographie der Groteske, die Piel als "übersteigertes Ornament"[2)] definiert, finden sich nur wenige Hinweise.[3)] Sie umschreibt oft in ihren gegenständlich-realistischen Teilelementen ganz bestimmte Themen und Zyklen, wie Jahres- und Tageszeiten oder die vier Elemente, deutet Schauplätze an wie bukolische oder exotische Landschaften.

Die Bindung der einzelnen Groteskenmotive an den intendierten Sinnbezug ist vordergründig und eindeutig.

---

1) Ch. Sterling, a.a.O., S. 36
2) F. Piel, Ornament-Grotteske, a.a.O., S.181
3) H. Bauer, Die Rocaille, a.a.O., S.35, 36

So steht auch beim Herauslösen und Monumentalisieren einzelner Motive das Dekorative und die autentische Gegenstandsbedeutung im Vordergrund, hinzu kommt die kunstvolle Art der Ausführung, die naturalistische Wirkung intendiert.

Als Beispiel eines von Grotesken inspirierten Blumenbildes führt Sterling [1] den Zitronenbaum des Giovanni da Udine (Abb. 10) an. Das Bild des Zitronenbäumchens mit Blüten und Früchten, das in einem mit Masken verzierten Cachepot kostbar geborgen wird, ist im Original nicht mehr erhalten und wird in einer Kopie des 17. Jahrhunderts gezeigt.

Ebenso nicht mehr erhalten ist ein schon früher (1506) entstandenes "Gemälde voll Früchten von Antonio da Crevalcore, der in dieser Kunstfertigkeit einzig dasteht, aber, so glauben wir wenigstens hier (in Bologna) länger dazu braucht als die Natur selbst.", von dem Gombrich[2] berichtet.

Letzteres Beispiel weist das Früchtebild als reines Kunststück, ohne übergeordneten höheren Sinnbezug aus.

Mir scheint, daß es dreierlei Komponenten sind, die in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts noch verhindern, daß sich die voll ausgebildeten Objektbildmotive gänzlich und in großer Zahl als eigene Bildgattung verselbständigen und

---

[1] Ch. Sterling, a.a.O., S. 36

[2] E. Gombrich, Meditationen über ein Steckenpferd, a.a.O., S. 159

aus dem übergreifenden Rahmen des Dekorationssystems lösen oder aus dem Bezugsfeld des Andachtsbildes:

1. Der Mangel an "Sinn und Bedeutung"
2. Der Anlaß für reine Objektmalerei muß geschaffen werden und der Ort, um reine Objektbilder zu plazieren.
3. Geeignete Darstellungsmodi, die den Gegenstand als eigenständiges Zentralmotiv rechtfertigen, müssen sich entwickeln.

Denn seit dem Beginn der Renaissance steht das Bild weitgehend unter der Forderung "ut pictura poesis" und die Kunsttheorie seit Alberti stellt das Historienbild an die erste Stelle in der Hierarchie der Aufgaben des pictor doctus, der im Bereich der artes liberales wirkt.

Es bedarf noch einiger äußerer und innerer Bedingungen, deren Erfüllung erst zur Emanzipation der Objektdarstellung als reines, eigenständiges, in sich abgeschlossenes Bild führen kann.

Zum Entstehungsprozeß selbst scheint mir die Erklärung W. Müllers überzeugend: "Das Stilleben ist nicht nach den Gesetzen pflanzlicher Morphologie aufgewachsen, sondern als Formwerdung eines Geistigen, etwa nach dem Gesetz von Stromstößen entstanden: bestimmte Zeitabschnitte treiben die Entwicklung des Stillebens mächtig voran - ihnen folgen Zeitabschnitte, in denen

sich die künstlerischen Kräfte andersartigen Gestaltungen zuwenden, und später erst setzt wieder eine Bemühung um stillebenhafte Gestaltung ein, auf anderer Entwicklungsstufe frühere Ansätze fortführend."[1)]

Dabei kann davon ausgegangen werden, daß die Impulse zu den verschiedenen Arten von Objektbildern aus Italien kommen und von den anderen europäischen Ländern in ihren Kunstäußerungen aufgenommen werden, allen voran die Niederlande, die übrigen Länder im Gefolge.

[1)] W. Müller, Flegel, S. 26/27 a.a.O.

3. Tendenzen und Faktoren, die zur Emanzipation der Gattung der Objektbilder führen

Die Strömung des internationalen Manierismus mit ihren religiösen, politischen und gesellschaftlichen Umformungen bereitet als Niederschlag verschiedener Prozesse das Klima vor,[1] in dem schließlich die Entfaltung eigenständiger Objektbilder am Ende des 16. Jahrhunderts im Übergang zum 17. Jahrhundert erfolgt.

Die Lösung der ausschließlichen Gebundenheit an religiöse Thematik ermöglicht das Studium anderer Bereiche und schlägt sich in neuen Bildthemen und Bildarten nieder.

Als Ausgangsbasis der Bildkonzepte dienen Studien in Anatomie, Perspektive, Proportion und nach der Natur. Die Studien schlagen sich in Skizzen und Zeichnungen nieder, teils mit Muster- oder Vorlagecharakter, oder als Detailkomposition.

Einige dieser Studien oder Zeichnungen haben Stillebencharakter, ohne jedoch als eigenständiges Objektbild gemeint zu sein (z.B. eine Federzeichnung Dürers,[2] die ein Pult zeigt, eine Schürze, ein Tintenfaß. (Abb. 11))

---

[1] A. Hauser, Der Ursprung der mod. Kunst u. Literatur, a.a.O.

[2] abgeb. in Kat.St.E. S. 59 , a.a.O.

Die wissenschaftliche Durchdringung von Natur und Umwelt bringt ab der Mitte des 16. Jahrhunderts eine Reihe neuartiger Darstellungen von nach der Natur entstandenen Illustrationen zu Botanik, Zoologie und Geographie,[1] die vom Gegenstand her oft Objekte, die auf Stilleben auftauchen, behandeln, von ihrer Anlage her aber als naturgetreue Wiedergaben einer bildlich erfaßten Realität gemeint sind.

Die mit der Renaissance eingeleitete Strömung der Neuzeit zeitigt zwei Phänomene, nämlich das Sammelwesen und das Mäzenatentum, die wiederum einer neuen Bildart zur Entstehung verhelfen, dem Kabinettbild.

Als Sammelobjekt für Kabinette, Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance und des Barock[2] oder für bürgerliche Sammlungen kleineren Rahmens [3] entstanden wohl die meisten Objektbilder der Neuzeit.

Selbst Sammelobjekt und Ausstellungsgegenstand, bilden sie häufig andere Sammel- und Ausstellungsgegenstände ab.

Die aufkommende Wohnkultur, aufstrebendes Bürgertum - deren soziologisch-ökonomische Hintergründe hier nicht untersucht werden sollen - schaffen wiederum eine neue Bedürfnislage, die dem Objektbild als Dekorationsstück für Innenräume zur Ausbreitung verhilft.

---

1) W. Müller, a.a.O., S. 21

2) J.v. Schlosser, Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance, a.a.O.

3) H. Floerke, Studien zur niederl. Kunst- und Kulturgeschichte, a.a.O.

Bei der Bestimmung des Bildes als Kunstkammerstück oder als Wandschmuck können neue, unkonventionelle Themen als Bildgegenstand gerechtfertigt werden.

Zu diesen äußeren Voraussetzungen reifen die inneren Voraussetzungen mit fortschreitendem Manierismus und den einschneidenden Folgen, die das für das Bild hat, in zweifacher Hinsicht:

a) Die Abkehr der Manieristen von den klassischen Forderungen der Renaissance schafft neue Bildthemen. So besteht eine deutliche Tendenz zur Überbewertung alltäglicher Dinge.[1] Dies bedingt gänzlich neue Sujets aus dem Alltagsleben und führt zu überraschenden Neuformulierungen alter Bildthemen mit verblüffend naturalistischen, manchmal vulgären Motiven. Als eine Art von Vorläufern reiner Objektbilder können die manieristischen Bilder Aertsens[2] und Bueckelaers[3] gelten, die monumental im Vordergrund Lebensmittel und Dienstleistungsgegenstände, Buden- und Küchenobjekte zeigen und damit fast die religiöse oder Genreszene im Hintergrund überlagern.
"Aertsen wagt es als erster, aus toten Gegenständen ein großes Tafelbild aufzubauen, Menschen als Staffagefiguren beizugeben oder im Mittel- und Hintergrund aufzubauen."[4] (Abb.12)

---

1) J. Bousquet, Malerei des Manierismus, a.a.O., S. [illegible]
2) L. Baldass, Sittenbild und Stilleben, a.a.O.
3) M. Dvorak, Ein Stilleben des Bueckelaer, a.a.O.
4) L. Baldass, a.a.O., S. 44

Dieser Typus von Sittenbild, von Markt- und Küchenstück hat viele Nachfolger in Flandern, den Niederlanden, Italien und Spanien.[1)]

Teilweise werden einzelne Topoi dieser Bildanlagen übernommen und in Objektbilder eingefügt, wie z.B. figürliche und szenische Beigaben, landschaftliche oder genrehafte Hintergrundgestaltung.

In besonders starkem Maß ist dies für die flämische Sitllebenmalerei charakteristisch und wird exponiert vertreten durch Franz Synders und Jan Fyt, deren große, querformatige Jagd-, Tafel- und Küchenbilder als Konterfeis der üppigen Lebensart wohlhabender Patrizier gelten können.

b) Aus dem Anliegen der Manieristen, das klassische Ebenmaß des Renaissancebildes zu stören, ergeben sich Konsequenzen für die Komposition: Ignorieren der Perspektive, eigenwillige Lichtführung, "mindernatürliche, gegennatürliche Farbigkeit"[2)], subjektive Farbwahl, Verziehung der Proportionen, Pathetik und Realismus im Bild, neue Gestaltungsprinzipien, eine veränderte Auffassung vom Bildraum.

---

1) A. Carracci, B. Passarotti, V. Campi, J. Chimenti gen.l'Empoli, Velasquez

2) W. Schöne, a.a.O., S. 133

-.- Bildwürdige Gegenstände werden monumentalisiert.

Das reine Objektbild

Als Tafelgemälde tauchen mit dem Ende des 16. Jahrhunderts selbständige Objektbilder auf - ohne Beigabe von Staffagefiguren oder erzählenden oder Genreszenen - und in starkem Maß mit dem Beginn des 17. Jahrhunderts in allen kunstproduzierenden Ländern Europas. Sie bleiben fortan bis in unsere Zeit selbständige Bildgattung, deren Kompositionsprinzipien, Sinn und Bedeutung dem jeweiligen Zeitgeist entspricht.

Die einzelnen Arten der Objektbilder werden meist nach ihrem Inhalt, nach den auf ihnen dargestellten Gegenständen unterschieden (Blumen-, Früchte-, Küchen-, Markt-, Prunk-, Trophäen-, Vanitasstücke, gedeckter Tisch (Bankettchen) oder Frühstücksstilleben[1]).
Dabei bilden wiederum die Herkunftsländer oder einzelne Künstler ganz bestimmte Typen und Merkmale aus.

Die Forschung hat sich gerade in den letzten Jahren in vielen Ansatzpunkten der Stilleben angenommen, unterstützt durch wissenschaftlich fundierte Ausstellungen (zuletzt "Stilleben in Europa" in Münster/Baden-Baden 1979/80). An diesem Ort sollen nicht die Ergebnisse der bereits geleisteten Untersuchungen über die Besonderheit der Objektbilder

---

[1] I. Bergström: Dutch Still-life S. 98 u. 112 , a.a.O.

bestimmter historischer Epochen, der einzelnen Länder, Regionen oder spezieller Maler subsummiert werden. Es kommt vielmehr darauf an, neue Aspekte aufzuzeigen, Themen, ursprüngliche Funktion und damit verbunden Sinn und Bedeutung der Objektbilder und die Perioden ihrer Präsenz in der bildenden Kunst zu dokumentieren. Dies geschieht anhand paradigmatischer Beispiele.

Damit das Bild als eigenständige Anlage tragfähig ist, müssen ganz bestimmte Gegebenheiten erfüllt sein.

Sowirken beim Entstehen der Objektbildkomposition verschiedene Komponenten zusammen und verschiedene Darstellungsprinzipien kommen zur Anwendung.

Ganz bestimmte Dinge aus der Umgebung des Menschen werden monumentalisiert zum zentralen Bildgegenstand.
Diese Gegenstände müssen mit so viel Bedeutung aufgeladen sein, daß sie als alleinige Bildgegenstände bildwürdig sind.

Die Gegenstände der jetzt Stilleben genannten Objektbilder des Manierismus und Barock muten heute schlicht an oder entzücken einfach wegen ihrer optisch-ästhetischen Qualitäten und Reize oder wegen ihrer Bizarrerie.

Zur Zeit ihrer Entstehung waren sie jedoch in Sinn- und Bedeutungszusammenhänge eingebunden,[1] die sie als Träger bestimmter Werte und Aussagen bildwürdig machten.

---

1) J. Huizinga, Holl. Kultur im 17. Jahrhundert, a.a.O., S. 10
und Kat. "Die Sprache der Bilder",
a.a.O., S. 11 ff

Das Bedürfnis nach Information, Dokumentation und Repräsentation der wissenschaftlichen Interessen sowie der humanistischen Bildungsideen und deren Grundlagen zeitigte das Entstehen vieler Objektbilder.

Die Betätigungsgebiete humanistischer Gelehrter, wie die Hieroglyphik, Emblematik und die Alchimie gehen ein in die Bildwelt ebenso wie religiöse Volksweisheit.

Eine wichtige Rolle spielt nun bis zum Ausgang des Barock die Iconologia, die eine festgelegte Zusatzbedeutung allegorischer, symbolischer oder attributiver Art den Gegenständen beigibt.

IV. Das "goldene Zeitalter" - Barock

Auch für die Gattung der Objektbilder wird vom Barock als vom "goldenen" Zeitalter gesprochen. Dies bezieht sich sowohl auf Quantität als auch auf Qualität der Bilder.

In erster Linie wird bei dieser Untersuchung von den holländischen Stilleben des 17. Jahrhunderts ausgegangen, da diese in der Fülle ihrer Erscheinung und künstlerischen Ausführung maßgeblich dominieren.[1)]

1. Darstellungsprinzipien

Damit der Gegenstand in eine unmittelbare, vitale Beziehung zum Betrachter kommt, werden nun ganz bestimmte Darstellungsprinzipien angewandt.

Ähnlich wie zuvor seit dem 15. Jahrhundert schon bei der Verselbständigung des Portraits wird der Gegenstand aus dem Guckkastenraum des Renaissancebildes hervorgeholt und in die ästhetische Grenze hineingesetzt oder sogar davor.

"... die Überschneidung der ästhetischen Grenze als das aktive Heraustreten des Kunstwerkes über den eine eigene Welt darstellenden Kunstraum als eine tendenzerfüllte Attacke auf den Beschauer angesehen werden kann. Dieser soll durch das in seinen Raum übergreifende Kunstwerk, das einen

---

[1)] E. Plietzsch, Holl. u. fläm. Maler des 17. Jhds., a.a.O. S. 9

Realitätszusammenhang mit ihm selbst herstellt, in irgend einem Sinne beeinflußt werden und zwar in einem Sinne, der bei der Gestaltung und Formgebung des Kunstwerkes als wesentliches Moment, wenn auch nicht immer bewußt, mitkonzipiert ist."[1)]

Eine Art neuer Bildraum wird geschaffen, dessen ganz bewußte Intention es ist, die Realitätsgrenze zwischen Kunstraum und Betrachterraum zu verunsichern, teilweise bis zur Grenze der Aufhebung.

Es ist eine schmale, keineswegs tiefe Raumschicht, die bewußt so flach angelegt ist, daß die Gegenstände nicht in sie eindringen können, sondern aus ihr heraus in den Realraum des Betrachters streben.

Dieser künstlich geschaffene Raum erinnert an den schmalen Bühnenraum (Proszenium) im Theater, der zwischen dem geschlossenen Vorhang und dem Podiumsrand bleibt, auf dem die Schauspieler Monologe und Zwischenspiele zelebrieren.

Wie auf einem Proszenium wirkungsvoll in Szene gesetzt - mit Kunstmitteln natürlich wirkend - erscheinen die dargestellten Gegenstände monumentalisiert als vorderster Zielpunkt der Aufmerksamkeit.

Der Bildproszeniumsraum kann nach hinten Durchblicke in einen reinen Kunstraum zeigen (bei Aertsen, Bueckelaer, als Landschaftsdurchblick oder Ausblick in einen dahinter liegenden Innenraum).

---

1) E. Michalski, a.a.O., S. 13

Die Forderung nach Natürlichkeit der Darstellung wird nur in Bezug auf die Wirkung wahrgenommen. Denn schon das Repertoire der dargestellten Gegenstände ist ein Konstrukt und künstlich arrangiert und wird begleitet von entsprechenden Kunstmitteln bei der malerischen Ausführung.

Diese Kompositionsmodi inspirieren die starke Wirkung der Objektbilder auf den Betrachter und bauen auf die Errungenschaften des manieristischen Bildes auf.

Die abgebildeten Gegenstände sind meist in etwa in ihrer natürlichen Größe gezeigt und nahe an den Betrachter gerückt; der Bildausschnitt endet schon unmittelbar nach den äußeren Ausdehnungsgrenzen der Objekte (Soreaus Früchtekorb, Abb. 13), teilweise werden die Objekte sogar von der äußeren Bildgrenze zum Rahmen hin angeschnitten (Pflaume im Vordergrund des gleichen Bildes).

Der Ort, auf dem die Objekte präsentiert sind, ist gerade noch angegeben als Ausschnitt einer Tisch- oder Steinplatte, eines Tischtuches, einer Nische, Etagere, eines Schrankes oder Bodens.

Der schmale Bildproszeniumsraum wird meist indifferent behandelt in Gestalt eines hellen oder dunklen Hintergrundes, um nicht unnötig von den hauptsächlich präsentierten Objekten die Aufmerksamkeit abzulenken.

Der Umraum ist meist auffallend wenig charakterisiert und selten naturalistisch wiedergegeben. Eher kann man ihn impressionistisch als atmosphärische Abgrenzung erfahren,[1] als amorphe Folie für die theatralisch in Szene gesetzten Gegenstände, die wie mit Hilfe eines optischen Geräts aus der Ferne in die unmittelbare Nähe des Betrachters gerückt scheinen. (Mit dem zu gleicher Zeit von Galilei entwickelten Fernrohr, das auch "holländisches Fernrohr" genannt wurde, waren solche optischen Experimente auch möglich.[2])

Die Gegenstände sind spielerisch im Zustand momentaner Zufälligkeit arrangiert und erhalten durch bühnenmäßige Lichteffekte (Caravaggio) schimmerndes Leben. Ein"Beleuchtungslicht"[3], dessen Quelle außerhalb des Bildraums liegt und ebenso indifferent-unkonkret wie der Umraum der Gegenstände bleibt, hebt nur einzelne Gegenstände oder Gegenstandspartien hervor und umschmeichelt damit ihre materiell-ästhetisch-koloristischen Reize.

Zusätzlich sind bei einigen Bildern - besonders denen mit hellem Hintergrund - einige Partien mit einem "indifferenten Leuchtlicht"[4] erhellt, das nicht wie etwa bei der Landschaftsmalerei oder Innenraumdarstellung mit natürlichen Lichtspendern assoziiert werden kann.

---

1) Siehe hierzu: K. Badt, Raumphantasien..., a.a.O., S.129

2) " " : H. Schwarz, Vermeer and the camera obscura , a.a.O.

3) W. Schöne, a.a.O., S. 132 ff

4) W. Schöne, a.a.O., S. 149

Vielmehr ist der helle Hintergrund (z.B. bei Caravaggios Früchtekorb[1] oder Garzonis Feigenkorb[2]) Träger eines diffusen Leuchtlichts. Bei Pieter Claesz, Jan Davidsz de Heem und Willem Claesz Heda sind Teilbereiche des sonst undifferenziert dunklen Hintergrundes mit helleren Leuchtlichtpartien verwoben. (Abb. 14)

In wenigen Fällen sind Lichtquellen im Bild - brennende Kerze als Vanitassymbol - für die Lichtführung verantwortlich.[3]

---

1) abgeb. bei G. Delogu, Italienische Malerei, Zürich 1939, S. 227

2) Kat.St.E., S. 295, a.a.O.

3) Pieter Claesz, Kat.St.E., S. 453, a.a.O.
G.v.Wedig, S. 419, a.a.O.
G. Flegel, S. 418, a.a.O.

2. Die verschiedenen Themen und ihre Ikonographie

Die solchermaßen komponierten Objektbilder sind schon von der Komposition her künstlich, kunstvoll und vielschichtig, dazu mit hohem technischem Können ausgeführt. Hinzu kommt, daß die so artifiziell dargebotenen Gegenstände mit Bedeutungsgehalt angereichert sind, daß ihre Bildwürdigkeit damit gewährleistet wird.

Die Objekte sind deshalb von Interesse, weil sie die verschiedensten Sphären menschlicher Kultur und Umgebung repräsentieren. Diese Repräsentanz reicht von simpler Verkörperung der gegenständlich erforschbaren Umwelt als summarische, enzyklopädische,in ein Kunstwerk verpackte Dokumentation, über den Niederschlag einer ästhetisch-luxuriösen Lebensgestaltung mit dem Phänomen der Sammelleidenschaft, der Kunst- und Wunderkammern[1] bis hin zu der Verknüpfung literarischer, wissenschaftlicher und religiöser Inhalte mit dem Gegenstand.

Bedeutungsinhalte aus den verschiedenen Ebenen können auf einen einzigen Bildgegenstand zutreffen.

Es ist eine Frage der Interpretation, wie die zum Zeitpunkt der Entstehung gemeinte Bedeutung festgemacht wird. Hier soll vorläufig nur untersucht werden, welche Bedeutungsinhalte überhaupt möglich sind.[2]

---

1) I. Bergström, Dutch Still-Life-Painting, S. 41 , a.a.O.

2) L. Bol, a.a.O., S. 62 :

Für die Einteilung der zeitlichen Abfolge gelte: "... die Zahlen der Jahre und Jahrhunderte unserer Zeitrechnung sind niemals bestimmende, sondern nur registrierende Begleitungen der aufeinanderfolgenden Strömungen und Gestalten der Kunstgeschichte. Das Emporkommen des Neuen und das Ausklingen des Alten gehen oft eine Zeitlang parallel, wobei auch dann oft örtliche Unterschiede vorkommen."

Ein besonders beliebtes und häufig auftretendes Sujet der Objektmalerei ist das Blumenstück. Es gehört auch zu den frühesten Themen der neuzeitlichen Objektmalerei. Bereits zwischen 1560 und 1580[1] ist bei Ludger tom Ring d.J. aus Münster der Typus des Blumenstückes entwickelt, der von den nachfolgenden Malern von Blumenstücken in Flandern, den Niederlanden, Frankreich, Deutschland, Spanien und Italien gepflegt wird in individuellen Varianten bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts und auch noch später nachgeahmt wird (in Frankreich im 18. Jahrhundert). Es handelt sich um einen zermoniell-zentralen Aufbau eines kunstvoll zusammengestellten Blumenbuketts in prachtvollem Gefäß, mit Beigaben abgebrochener Blüten, kleiner Tierchen und anderer kleiner Gegenstände.

Ein bunter Blumenstrauß in einer Rundbogennische von Ambrosius Bosschaert (Abb. 15) zeigt flächig neben- und übereinander aufgefächert eine Vielzahl von blühenden Blumen in einer verzierten Glasvase, durch die dicht aneinander Stengel schimmern. Daneben liegen exotische Schneckenhäuser und eine Nelke mit Knospe. Die Blüten sind alle identifizierbar (gelbe Iris, verschiedene Tulpen, Akelei, die Traubenhyazinthe, Blaustern, die mehrblütige Narzisse, die weiße Narzisse, Vergißmeinnicht, Hornveilchen, Alpenveilchen, Maiglöckchen, Tagetis, Heckenrosen,

---

[1] P. Pieper, Ludger tom Ring und die Anfänge des Stillebens, S. 113 ff, In: Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst N.F., 1964

Ringelblumen, Rosen, die Schachblume, Teufelsauge, Anemonen und mehrblättrige Kaiserkronen")[1] und stellen eine Ansammlung von zur Entstehungszeit des Bildes (um 1620)[2] äußerst kostbaren Blüten dar, die völlig verschiedene Blühzeiten haben. Kostbar, rar und exotisch sind auch die Schneckenhäuser sowie die Glasvase mit Masken, deren Herkunft in Venedig zu vermuten ist.

Der Landschaftsdurchblick nimmt eine ältere Tradition flämischer Malerei auf (z.B. die zwei angeketteten Affen in einer Nische mit Durchblick auf Antwerpen von P. Brueghel von 1562 in der Berliner Gemäldegalerie), hier jedoch verweist die Landschaft mit ihren Bergen, Hügeln, Felsen und Kathedralen und Gewässern auf ferne Länder.

Das Neben- und Übereinanderziehen der Blumen zu einer Höhe, die der realen Stengellänge widerspricht, um jede Blüte einzeln voll zur Geltung zu bringen, ist ebenso künstlich wie ihre Zusammenstellung.

Trotzdem wirkt das Ganze natürlich, weil jede Pflanze elastisch geneigt, die Blätter geschwungen und gekräuselt sind, jede Blüte in einer anderen Position gezeigt ist, Insekten tummeln sich und Tautropfen schimmern frisch darauf.

Der Strauß ist nah unmittelbar an den Betrachter gerückt, einige Blüten lappen scheinbar aus dem Bildraum heraus.

---

[1] Kat.St.E., a.a.O., S. 20
[2] L.Bol, a.a.O., S. 22

Bol schließt für diese Art des Blumenstücks[1] jede religiöse oder symbolische Bedeutung aus[2] "... es ist eine Äußerung eines naturwissenschaftlichen Realismus, ein mit Hingebung und Tüchtigkeit gemaltes Gruppenporträt von Blumen."

So bleibt Gehalt die Dokumentation weitgespannter, kostspieliger Interessen als Schilderung botanischer Raritäten mit Insekten- die auch Gegenstand forschender Aufmerksamkeit waren -,exotischer Schnecken -die begehrte Sammelgegenstände waren -, eines kostbaren und kunstvoll gearbeiteten Glasgefäßes und einer Landschaft als Ausdruck des Weltverständnisses[3], gepaart mit der Kunstfertigkeit der Darstellung.

Es handelt sich hier nicht um einen Naturausschnitt, um eine Darstellung nach der Natur, sondern um ein mit den Mitteln der Kunst geschaffenes natürlich wirkendes Bild.

I. Bergström sieht in zwei ganz ähnlich konzipierten Blumenstücken von Jacques de Gheyn und Christoffel v.d. Berghe[4] in den Blumen Symbole für die Kürze des Lebens und dessen Flüchtigkeit, in den Tautropfen ebenso,und die Steinmauern der Nische in Berghes Blumenstück, aus denen kleine Stückchen herausgebrochen sind, sollen daran erinnern, daß sogar harter Stein den Gesetzen der Zeit nachgeben muß.

---

1) hier paradigmatisch vertreten von Bosschaert, ähnliche Bearbeitung des Themas durch J.de Gheyn, R. Savery, G. Flegel, J. v. Hulsdonck, J. Linard u.a.

2) [illegible]

3) Kat.St.E., a.a.O., S. 24

4) I. Bergström, Ijdelheid der Ijdelheden, Kat., a.a.O.

Etwas unkonventioneller wirken die Blumenstücke, die als Bukett in Körben oder Schalen arrangiert sind [1] und einen anderen, gleichzeitig gepflegten Typus des Blumenstücks darstellen.

Diesem entspricht das Fruchtstück. Die verschiedensten Früchte werden entweder appetitlich und einfach in Körbchen präsentiert (Abb. 13) oder kostbar in Schalen aus chinesischem Porzellan, aus Fayence oder Edelmetall[2].

Für die zahlreichen Früchtestücke, die Marktstücke und die spanischen "bodegones" des 17. Jahrhunderts weist N. Schneider Bezüge zur Agrikultur, zum "feudalen und großbürgerlichen Delikatessenkult" und zur Naturheilkunde nach.[3]

"Die Früchtestilleben dokumentieren die gravierenden Veränderungen des sozialen und wirtschaftlichen Gefüges seit der sogenannten Preisrevolution des 16. Jahrhunderts, indem sie in teilweise hypertrophierender Form das Erlebnis der Intensivierung der landwirtschaftlichen Produktion und der Ausweitung des Handels ästhetisch umsetzen. Sie sind Zeugnisse einer infolge des angewachsenen Warenangebots sich immer mehr differenzierenden Bedürfnisstruktur, die erst die Voraussetzung dafür war, daß sich die neuen ökonomischen Wertvorstellungen in den Stilleben ästhetisch objektivieren konnten."[4]

---

1) J. Linard, J. Brueghel

2) Loise Moillon, Francois Garnier, Jaques Linard, G. Garzoni, D. Soreau, u.a.

3) Kat.St.E., S. 265 ff, a.a.O.

4) Kat.St.E., S. 284/288, a.a.O.

Bis in die dreißiger Jahre des 17. Jahrhunderts werden "gedeckte Tische" gemalt[1] als Präsentation von Früchten, Käse, Wein, Gebäck und Süßigkeiten, Tafelgerät und kostbarem Zierat, teilweise auf erlesener Tischwäsche (in Holland). (Abb. 16)

Später folgen "Mahlzeiten", "Bankettchen" und "Frühstücksbilder"[2].
Mahlzeiten und Bankettchen entstehen hauptsächlich in Holland [3] (grob datiert zwischen 1620 und 1650), gleichzeitig auch in Frankreich und dem deutschsprachigen Raum, jedoch beschränkt sich deren Komposition auf weniger Gegenstände und eine verhaltenere Farbigkeit als die früheren bunten und reichbestückten "gedeckten Tische".

Bei den gleichzeitigen Prunkstilleben[4] (Abb 17) schließlich überwiegt das Kostbare des Dargestellten.

Eine Reihe von Objektbildern zeigt das Innere von Kunst- und Wunderkammern oder stellt Kunstkammerschränke dar mit Artificialia, Naturalia und Antiquitas. (Abb. 18)

---

1) Nicolaes Gillis, Floris van Schooten, Georg Flegel, Clara Peeters, Paolo Barbieri, Jacob van Hulsdonck, Floris van Dijck, Francisco de Zurbaran, Juan van der Hamen y Leon

2) I. Bergström, Dutch Still-Life-Painting, S. 98 ff, a.a. Pieter Claesz, Willem Claesz Heda, Jan Jansz den Uyl, Stoskopff, Meiffren Conte

3) N. Vroom, A modest Message as intimated by the painters of the "Monochrome Bankethe", a.a.O.

4) Jan Davidsz de Heem, Abraham van Beyeren, Willem Kalf

Bilder von Sammlungen, "imaginäre Sammmlungen ... standen stellvertretend für die unberührte wie für die bearbeitete Natur. Sie waren Vermittler einer enzyklopädischen Bildung und zeugten von materiellem Besitz und weitläufigen Handelsbeziehungen."[1)]

Für alle Tische mit Nahrungsmitteln einfachster bis luxuriösester Provenienz und beigegebenen Utensilien reicht die Deutung vom schlichten Realbezug bis zum aenigmatischen.

Bol spricht von "platonischen Mahlzeiten, mehr zur Augenweide bestimmt als zu Tische ladend".[2)] J. Lammers sieht darin moralisierende Belehrung, Apell zur Mäßigkeit, sowie verkörpert durch Brot und Wein Eucharistiesymbolik.[3)]

Für das Prunkstilleben ist ganz vorrangig die Freude an der Schönheit und dem Wert der Dinge, der erreichte Status wird repräsentiert und eine natürliche Freude am Genuß.

---

1) Kat.St.E. , a.a.O., S.87
2) L. Bol, a.a.O., S. 14
3) Kat.St.E., a.a.O., S.402 ff

. Vanitas

Eine eigene Gattung, die Vanitas-Bilder, beschäftigt sich mit der Flüchtigkeit und Vergänglichkeit menschlichen irdischen Daseins. Dieser Aspekt der Reflexion über das Leben ist bereits in der Antike bildlich gestaltet worden (Neapler Totenkopfmosaik (Abb.19)), und Bergström hat alle Gegenstände enzyklopädisch erfaßt, die als Symbole menschlicher irdischer Existenz an deren unabdinglichen Ablauf gemahnen.

"(iii) Books, scientific instruments, and the materials and tools used in the various arts, symbolizing literature, science, painting, sculpture, music, etc.
(iii) Purses, deeds, settlements, jewellery, and other valuable objects of precious metals, sollectors pieces - such as shells - banners, crowns, scepters, weapons, and suits or pieces of armour, all these generally denote wealth and power.
(iii) Goblets, pipes and other smoking requisites, musical instruments, playing cards and dice, which symbolize the various tastes and pleasures.
Objects one or more of these spheres may occur together in an Vanitas-still-life.
The second main group consists of the many different symbols representing the transciense of human life; it includes skulls and, in exceptional cases, whole skeletons; instruments for measure time, such as watches, clocks, and hour-glasses; candlesticks and oil-lamps, the latter sometimes with smoking wicks; soap-bubbles (Homo Bulla, see below), and flowers, especially roses and anemones.

The third man group contains symbols of resurrection to eternal life. As such may be mentioned particularly ears of sorn and sprigs of laurel or ivy. Any of these symbols may be found quite often twisted round a skull."[1)]

Die Verquickung mit durch die Ausübung religiöser Betätigung verheißener Wiederauferstehung zeigt einen zusätzlichen Aspekt auf, der nicht in jedem Vanitasstück bildlich angelegt ist, obgleich anzunehmen ist, daß der Gedanke an das Zerrinnen des Lebens das Anhalten zu moralischem Wohlverhalten impliziert, so daß als Belohnung die Auferstehung des Fleisches erfolgt.

Mit einem Zentrum in Leiden[2)] zeichnet Holland als Herkunftsland (etwa seit dem Beginn des Jahrhunderts) einer besonders starken Produktion von Vanitasstilleben.[3)] Wie aus den angeführten Namen hervorgeht, widmen sich auch Maler, die sonst andere Themen bevorzugen, dem Vanitasbild.

Diese Objektbildgattung bleibt auch nicht ausschließlich auf Holland beschränkt, ist in den anderen stillebenproduzierenden Ländern jedoch nur schwach vertreten.

In Spanien malen Juan Valdes Léal und Antonio de Pereda Vanitasstilleben.[4)]

---

1) I. Bergström, Dutch Still-Life-Painting, S. 154, a.a.O.

2) Kat.St.E., Ijdelkeit d. Ijdelheit, a.a.O.

3) David Bailly, Jan Davidsz de Heem, Peter Claesz, Willem Claesz Heda, Pieter Potter, Jacques de Gheyn, Harmen Steenwyck

4) I. Bergström, Maestros españoles de bedegones y floreros, S. 67 , a.a.O.

4. Realbezüge, sensus allegoricus und Vanitas in Bedeutung und Deutung

Realbezüge aus der erdenschweren Sphäre menschlicher Profanität sprechen zwangsläufig aus allen Objektbildern, da sie ihre Gegenstände aus diesem Bereich rekrutieren.

Die frei beweglichen Tafelgemälde des 17. Jahrhunderts waren als Schmuck für Innenräume gedacht, als Sammlerstück und auch als Kapitalsanlage.[1)]

"Das Gemälde hing überall: im Rathaus, in der Schützengesellschaft, im Kontor, im kleinen Salon des Patrizierhauses und in der guten Stube des Bürgerhauses."[2)]

Für die Gemälde, die als Wandschmuck fungierten, wurde das Thema oft von dem Ort bestimmt, an dem sie angebracht waren.

"... wenn auch die Mahlzeit natürlich ihren festen Ort hatte und das Stilleben von Früchten, Wild oder anderen Eßwaren wahrscheinlich in der Regel dort zu Hause war."[3)]

Trophäen- und Waffendarstellungen waren bevorzugt Rüstkammerschmuck.[4)]

---

1) H. Floerke, a.a.O.
2) J. Huizinga, Holl. Kultur im 17. Jhd., S. 104, a.a.O.
3) ebd., S. 107
4) Kat.St.E., S. 243, a.a.O.

Von ihrer Zweckbestimmung her stehen die Stilleben als Kabinettsbilder nicht im Dienst der Kirche oder Herrscherrepräsentation, so entfallen die Bezüge, die für die Gestaltung der großen barocken Deckenzyklen richtungsweisend sind.[1)]

Für die handlichen Tafelgemälde wird kein umfangreiches gelehrtes Programm entworfen,[2)] aber für eine ganze Reihe ist ein sensus allegoricus impliziert.

In besonders starkem Maß gilt dies für die in Holland entstandenen Bilder.

H. Rudolph sieht darin eine "verwickelte Lage", da er gleichzeitig konstatiert: "Die Kirche, die Welt der Antike in ihren mannigfaltigen Brechungen durch christliche und humanistische Anschauungen hindurch, endlich die Macht des Staates und seine geschichtlichen Bedürfnisse hatten hinter jedem Kunstwerk, das geschaffen wurde, gestanden und ihm seinen bestimmten Zweck und Ort und seinen letzten Sinn gegeben. Diese Triebkräfte verlieren allmählich ihre Bedeutung, und es kommt schließlich dahin, daß Bilder entstehen, die von nichts anderem aussagen wollen als von der Leistung des Künstlers schlechthin. Die sakralen, allegorischen und historischen Inhalte werden über Bord geworfen, und man stellt nur noch die Welt dar, wie sie das Malerauge erlebt.

---

1) Siehe hierzu: W. Mrazek, a.a.O.

2) K. Schwarz, Zum ästhet. Problem des 'Programms', S.86 a.a.O.

Dieser Entwicklungsprozeß hebt im späten Mittelalter an und ist im großen und ganzen im 17. Jahrhundert, in der klassischen Epoche der niederländischen Malerei, zu Ende geführt."[1)]

Diese Aussage kann keinesfalls pauschal genommen werden.

Mir scheinen jedoch gerade in den Sinnbildbezügen, die sich in Objektbildern nachweisen lassen, Emanzipationsfaktoren zu stecken, die eine Stufe auf dem Weg hin zum freien Bild darstellen.

Da ist einerseits die Tatsache, daß die Inhalte eine so starke Umformung erfahren haben, daß sie nicht mehr wie in der Tradition der Vergangenheit als heroische oder personelle Verkörperung auftreten, sondern daß ein schlichter Gegenstand genügt (oder mehrere), um für einen Sinn zu stehen.

Hier hat eine Säkularisation der "Iconologia" stattgefunden, die dem Beginn eines Auflösungsprozesses gleichkommt. Es ist auch ein Schritt zur Freiheit und Abstraktion.

Monroy hat für die Embleme nachgewiesen, daß seit Visscher's "Sinnepoppen" die emblematische Bedeutung kongruent ist mit der Gegenstandsbedeutung, also zur "Vergnüglichkeit", um ihrer selbst willen da ist.[2)]

---

1) H. Rudolph, a.a.O., S. 405

2) C.F.v.Monroy, Embleme und Emblembücher i.d.Niederl.,a.a.O., S. 57 ff

Des weiteren ist zu untersuchen, aus welcher Sphäre die Gegenstände und die ihnen beigelegten Symbole kommen und wie ihre Wirkung im Bild zu verstehen ist.

Hier zeigt sich nämlich, daß eine Selektion mit einer ganz bestimmten Tendenz getroffen wurde.

Die "großen" Themen der gleichzeitigen offiziellen Kunst - Historie, Mythologie, Herrscherkult - und die damit verbundene Allegorese werden von dem "intimen" Zweig der Objektbilder gar nicht erst aufgegriffen, stattdessen verweisen die Gegenstände mit ihrer Symbolik in die Bereiche menschlicher Betätigung und menschlicher Umgebung.

Sie verkörpern eine vom Menschen getroffene Ordnung der Welt und des Daseins: die fünf Sinne[1], die vier Elemente, die Jahreszeiten.

Faré spricht in diesem Zusammenhang - für die franz. Stilleben, dies trifft jedoch auch generell zu - von einem "pantheistisch-materiellen Weltbild".[2]

Für den Vanitas-Bereich müssen verschiedene Aspekte beleuchtet werden.

Sowohl Rudolph als auch Białostocki[3] führen aus, daß die barocke Vanitasauffassung in den katholisch-romanischen Ländern eine sozusagen barockisiert mittelalterliche ist, die zentriert um den Tod und Vernichtung kreist und sich in theatralisch-pathetischen Formulierungen niederschlägt.

---

1) H. Kaufmann, Die fünf Sinne in der niederl. Malerei des 17. Jhds., in: Kunstgesch. Studien, 1943

2) M. Faré, La nature morte en France, a.a.O., S.10

3) H. Rudolph, a.a.O., und J. Białostocki, a.a.O, S.111 ff

In diesen Fällen werden Vanitasdarstellungen in Verbindungen mit Heiligen und Legenden gestaltet, also wenig Vanitas-Stilleben.

Die Vanitas-Darstellungen holländischer Objektbilder des 17. Jahrhunderts dagegen haben einen ganz anderen Charakter. Reine Vanitasbilder mit "memento-mori"-Mahnung sind mit Totenschädel, teilweise auch mit Gebein ausgestattet.

Montaigne berichtet ohne Quellenangabe über die Sitte des Memento-mori schon für das alte Ägypten: "Und wie die Ägypter bei ihren Gastmahlen den Gästen ein großes Bild des Todes zeigen ließen, wobei jemand ausrief: Trink und sei fröhlich, denn einst bist du wie dieser."[1)]

Silius Italicus zitiert er wörtlich:

"Daher war es bei den Männern des Altertums Sitte, bei ihren Gastmahlen sich an blutigen Schauspielen zu belustigen und beim fröhlichen Schmause dem schrecklichen Kampf der Fechter zuzusehen, die oft, an ihren Wunden sterbend, unter die gefüllten Becher hinstürzten und die Tafel mit Strömen von Blut benetzten. Silius Italicus XI, V. 51"[2)]

Die Tendenz dieser Memento-moris ist deutlich auf besonders vertieften Lebensgenuß im Angesicht des Todes ausgerichtet. Ähnlich ist es bei der in diesem Zusammenhang immer zitierten Stelle aus Petronius:

---

1)+2) M. Montaigne, Essais, S. 20 a.a.O.

"Als wir also tranken und seine Feudalität auf das gründlichste bewunderten, brachte ein Sklave ein silbernes Skelett herein, mit einem Mechanismus der Art, daß sich seine Glieder und Gelenke locker in jeder Richtung biegen ließen. Als er dies einmal ums andere über den Tisch hin geworfen hatte und die bewegliche Fügung allerlei Figuren bildete, setzte Trimalchio hinzu: 'Ach wir armen Menschenkinder sind doch nur Luft! So ergehts uns allen, hat der Tod geruft. Drum lustig Leut, denn heut ist heut!'"[1)]

Trimalchio ist eine Karikatur und nimmt das Ritual des Memento-mori - das im Altertum offenbar szenischer Bestandteil großer Gastmähler war -,um mit seinem Reichtum, seinen Fähigkeiten als Gastgeber und mit seiner Bildung zu protzen. Hier ist die Idee des Memento-mori pervertiert und zur Floskel geworden.

Als Mahnung an den Tod und moralisierenden Impuls im Sinne einer von der Religion geforderten Lebensführung darf die Gruppe von Vanitas-Stilleben angesehen werden, die in drastischer Deutlichkeit und Größe Totenschädel - und evtl. Gebein - zeigen mit Symbolen des Zerfalls und der Eitelkeit.

---

1) Petronius, Satyrica, S. 63 a.a.O.

Als Beispiel gelte ein Bild de Gheyns (Abb. 20), das einen in einer Rundbogennische aufgestellten Totenschädel zeigt, über dem als Vanitassymbol eine riesige Seifenblase schwebt, in der sich die eitlen Dinge der Welt spiegeln: "Kronen, Szepter, Waffen, ein Marterrad, Münzen, die aus einem Beutel durch ein zerbrochenes Herz fallen."[1] In den Zwickeln sind Demokrit und Heraklit als gemalte Grisaillen, unter dem Schädel liegen Münzen, daneben links steht eine Vase mit kurzlebigen Blumen, und rechts ist eine urnenähnliche Vase mit verglimmendem Rauch.

In einen anderen Aussagebereich gehört die weitaus größere Gruppe von Vanitas-Stilleben mit Totenschädeln.

Hier sind einer Fülle von Dingen, die die Vergänglichkeit symbolisieren, und die in der vollen Schönheit ihrer Dinglichkeit dargestellt sind, auch Totenschädel beigegeben.

Ein anonymes französisches Vanitasbild des 17. Jahrhunderts (Abb. 21) zeigt auf einem Tisch angeordnet "die halbierte Apfelsine des Sündenfalls, die Bücher, der Degen, die Laute als Zeichen der Vita contemplativa, activa und voluptaria, links zwischen dem Spielbrett des Müßiggängers und dem Beutel käuflicher Liebe das Spielkartenpaket: unter dem Herz-As

---

[1] Kat.St.E., S. 193/196 a.a.O.

beginnender Liebe kündet Karo-Vier widriges Schicksal, Herz-Sechs unüberwindliche Schwierigkeiten, Pik-Acht den teilweisen Triumph des Gegners an, den wohl das tödliche Loch im Schädel unter dem Degenknauf endgültig besiegelte, Spiegel, Laute, Blumen, Orange und Beutel oder Degen weisen zugleich auf die fünf Sinne."[1)]

Das reich zusammengestellte Repertoire dieser Anhäufung von Symbolen und dessen literarische Deutung läßt einen unwillkürlich an Trimalchio denken - man stelle sich einen selbstbewußten Bildbesitzer des 17. Jahrhunderts vor, der seinen Gästen die Bildbedeutung als Rätsel aufgibt oder sie erklärt.

Stolz, der Eigentümer eines so schönen und gut gemalten Bildes zu sein, und der Beweis von Bildung und Gelehrsamkeit, um dessen spitzfindige Symbolik zu erläutern, können wohl die moralisierende Aussage überlagern.

Białostocki führt in diesem Zusammenhang an: "... Es scheint manchmal, als ob die Vanitas eine Ironie geworden sei - soviel Vollkommenheit und Schönheit haben diese Maler allein in das Bild der diesseitigen vergänglichen Gegenstände eingeschlossen."[2)]

---

1) Kat.St.E., S. 212, zit. Mirimonde, op.cit.
2) J. Białostocki, S. 201/202, op.cit.

Bei der "Vanitas mit Blumen" (Abb. 22) von Jacob Marell von 1637, ist auch eine reiche Fülle von Vergänglichkeitssymbolen in einer Nische zusammengetragen: eine bauchige Glasvase, in der sich ein Teil des Ateliers spiegelt, als virtuos gemalte Konvexspiegelverzerrung mit einem Blumenstrauß, eine Violine mit Notenbuch, Tabak mit Tonpfeife, ein Messer mit Perlmuttgriff und eine angeschälte Zitrone mit Schalenspirale, Schreibzeug, Siegellack und ein Siegelring, Münzen, eine Maus, die an Körnern knabbert, welkende Blätter, Bücher, auf denen im Schatten des Blumenstraußes der Totenschädel steht, oben in den Nischenwinkeln zwei Putti, von denen der rechte Seifenblasen (homo bulla) erzeugt.

Mit dem von Bergström aufgestellten Fundus von Symbolkenntnis ausgestattet, kann man jedes Stilleben als Vanitas deuten.

Bergström spricht sich für diesen Aspekt aus:

"There exists a great number of specimens of the types they represent, a memento that the bounderies of moralizing art are considerably wider than is generally presumed. It ist the fact that Man and the worldly things surrounding him were very much looked at sub specie vanitas in 17th century Holland."[1)]

[1)] I. Bergström, Katalog Ijdelheid der Ijdelheden a.a.O.

Libmann spricht im gleichen Zusammenhang von "ikonologischer Gewaltanwendung ... So begann in letzter Zeit eine förmliche Jagd nach allegorischen Sujets in Genrebildern, nach geheimnisvollen Allegorien und Sinnbildern in Stilleben."[1)]

Als Vermittler zwischen beiden Positionen mag ein psychologisch-soziologischer Aspekt herangezogen werden: die menschliche Natur, das "Menschlich-allzu-Menschliche".

Aus dem Studium der Emblemliteratur[2)], aber auch aus der zeitgenössischen weltlichen und geistlichen Literatur geht hervor, daß Denken und Sprache angereichert war mit Sinnbildern, daß eine große Vorliebe bestand für moralisierende, belehrende Weisheiten. Für einige konkrete Fälle ist eine Verbindung eines Stillebens mit Spruchweisheiten nachweisbar.[3)]

Meines Erachtens ist wichtig und entscheidend, wie die moralisierenden Ermahnungen aufgenommen wurden, weniger, ihren intendierten Zusammenhang mit jedem Objektbild zu beweisen oder zu leugnen, was mangels Quellen gar nicht zu leisten wäre.

Vielerorts wird auf die Schönheit, die Pracht, die Sinnlichkeit und lebendige Fülle der Stilleben aufmerksam gemacht,[4)] die eine sinnbildliche Bedeutung überlagern kann.

---

1) Hrsg. Kämmerling, darin M. Libmann, S. 320, a.a.O.

2) Siehe hierzu: Henkel-Schöne und Monroy, a.a.O.

3) z.B. Blumenkorb von Jan Brueghel, abgeb. Kat.St.E., a.a.O. S. 321, und Ludger Tom Ring, S. 221, a.a.O.

4) E. Gombrich, Mediation über ein Stilleben, S. 162 a.a.O.

Es kann zur Formulierung einer "Anti-Vanitas" führen. "In einigen Bildern, wie in dem 'Alten Gerümpel' in Warschau von Pieter Potter, scheint es, als ob die Vergänglichkeit der dargestellten Dinge durch die Vollkommenheit der menschlichen Kunst, die aus den elenden Gefäßen einen Glanz der zeitlosen Schönheit herauszuziehen weiß, überwunden sei."[1)]

Der Wunsch, der Vergänglichkeit fragiler Dinge oder eines köstlichen Augenblicks subtiler optischer Reize ihr Konterfei von- zumindest längerer- Dauer als materiell stabiles Eigenwerk entgegenzusetzen, das an Schönheit und Frische der Natur gleichkommt, ihr aber an Beständigkeit überlegen ist, trägt eine optimistische Anti-Vanitas in sich.
Es ist die Manifestation eines vitalen Aufbäumens gegen das unabdingliche Eingebundensein in den Ablauf des zeitbedingten Verfalls, wahrscheinlich die unbewußte Triebkraft bei der Entstehung jedes Kunstwerks.

Zum Schluß bliebe noch die Frage, ob nicht schließlich schon zur Entstehungszeit der Kunstwert der Bilder höher geschätzt war als der sinnbildliche Gehalt.[2)]

Für die französischen Stilleben des 17. Jahrhunderts resümiert Faré über deren Bedeutung: "Son importance résulte peut-être d'une vision du monde panthéiste et materialiste ... Les

---

1) J. Białostocki, a.a.O., S. 202

2) B. Croce trennt den allegorischen Gehalt vom künstlerischen Wert.
Kleine Schrift zur Ästhetik,
a.a.O., Bd. 1, S. 171 ff

objets sont choisis avec des intentions évidentes de luxe. La splendeur matérialiste des formes importe seule."[1)]

Edith Greindl kommt für die flämischen Stilleben gleicher Zeit zu einem ähnlichen Ergebnis: "Ce qui prime dans la Nature Morte des peintres flamands de cette époque, c'est l'aspect décoratif."[2)]

Aus einem Kommentar Salvator Rosas, der selbst Blumenstücke und Vanitasbilder malte, geht hervor, daß in Italien die Symbolik der niederländischen Stilleben nicht bekannt war, denn er mokiert sich über seine holländischen Kollegen:
"dipinger tutto il di zucche, e prosciutti,
Rami, padelle, pentole, e tappeti,
Uccelli, pesci, erbaggi, e fiori, e frutti."[3)]

Die Allgeorie der "Iconologia" wurde nur auf figürliche Darstellungen angewandt.

Auch für Spanien läßt sich kein direkter allegorisch-emblematischer Bezug für die Gegenstände der Floreros und Bodegones nachweisen, obwohl sich angesichts der feierlich-ernsthaften Kompositionen Zurbarans, Sanchez-Cotans und van der Hamens unwillkürlich die Verbindung zu mystischer Kontemplation aufdrängt. (Abb. 23, 24)

"Die Hingabe in der Betrachtung, die Brot und Blume, Weinglas und Schmuckstück miteinander verbindet, wird sich immer auf einen metaphysischen und parareligiösen Hintergrund stützen."[4)]

---

1) M. Faré, La Nature Morte en France, op.cit., S.10
2) E. Greindl, op.cit., S. 16
3) zit. bei Örtel in Münchner Jahrb. 1963, op.cit., S.117
4) Nuño, op. cit. S. 144

Die relativ sparsame Auswahl der Gegenstände, die bei Cotan aus der frugalen Sphäre stammen, also keine Assoziation zu Überfluß und Genuß bedingen, verbindet sich mit einem streng zermoniellen Zelebrieren in der Komposition.

Nuño führt den Ausspruch eines Geistlichen an, der meint, daß Ernsthaftigkeit und Echtheit ganz bestimmt in einer Weintraube, einer Schale oder einer Melone zu sehen sind, nicht unbedingt aber in dem vom Maler oft bevorzugt als Modell angesehenen Edelmann.[1)]
Dies weist die Richtung, in die der Sinn des Betrachters gelenkt werden soll.

Die dargestellten Gegenstände sind - besonders bei Zurbaran und van der Hamen - trotzdem sehr reizvoll präsentiert.
Das breit gestreute künstliche Licht modelliert aus dem diffus dunklen Hintergrund den Oberflächenschein der Dinge, stellt deren Schönheit dar, ohne an materielle Werte zu erinnern.
Mit verhaltener Noblesse und gemessener Eleganz wird aus dem Spektrum der Gegenstandseigenschaften ein zauberhafter Reflex beleuchtet, den ich in Anlehnung an Sterling mit "Seele" bezeichnen möchte.
"Au XVII siècle, c'est peut-être l'Espagne qui a porté la nature morte au plus haut degré de l'art; elle y a mis le plus d'âme avec le plus de style."[2)]

[1)] Gaya-Nuño, op.cit., S. 145
[2)] Ch. Sterling, op.cit., S. 61

V. Objektbilder im Zeitraum vom 18. Jahrhundert bis zur Moderne

Im 18. Jahrhundert sind Objektbilder als eigene Gattung voll etabliert,und nun ist Frankreich das Land, in dem die Stillebenmalerei eine Blütezeit erlebt.

In der ersten Hälfte des Jahrhunderts entstehen im inzwischen traditionellen Stil Objektbilder, die die Instrumente noblen Zeitvertreibs zeigen: Jagd- und Kriegskunst, Wissenschaften, Künste; aber auch Blumen- und Früchtestücke, angerichtete Tische und betont prunkvolle Zusammenstellungen von wertvollen, künstlerisch gestalteten Gegenständen.

Im Zuge der Rokokodekoration werden Stilleben wieder in ein Dekorationssystem integriert, während die frei beweglichen Staffeleibilder Sammlungsstücke bleiben.

Als relativ kleinformatige Panneaux, von Künstlern ersten Ranges gemalt, wurden außer Spiegeln und anderen bildlichen Darstellungen Stilleben in die Rahmenprofile der Wandverkleidungen eingesetzt, und zwar oberhalb von Türen als "Déssus-de-porte", oberhalb von Spiegeln als "Couronnement", beide in Untersicht gemalt. Als "Devant-la-cheminée" wurden besonders illusionistische Stilleben auf Kaminschirme in Draufsicht gemalt. Außerdem waren Stillebenmotive beliebt für Firmen- und Aushängeschilder.[1)]

[1)] Im Musée des arts décoratifs, Paris, aufbewahrt

Um die Mitte des Jahrhunderts setzen die großen Kritiker dieser Epoche, allen voran Denis Diderot, neue Maßstäbe für die Beurteilung von Malerei und unterhöhlen damit die akademischen Prinzipien der Gattungshierarchie.

So wird es möglich, daß im 18. Jahrhundert 22 Stillebenmaler, darunter zwei Frauen, Mitglieder der Académie Royale werden konnten.[1)]

Chardin, dessen Stilleben hier paradigmatisch stehen sollen,[2)] von Diderot enthusiastisch gelobt und gefeiert,[3)] vollzieht mit seinen Kompositionen etwas ganz Entscheidendes, das für die fortschrittlichen Stilleben des 18. Jahrhunderts (und auch weiterhin) signifikant ist und sie von denen der traditionellen Richtung unterscheidet.

Sicherlich auch unter dem Einfluß der "Retour-à-la-nature-Bewegung" werden die Gegenstandsgruppierungen schlichter. Die Gegenstände werden ihres zermoniellen, meditativen, enzyklopädischen, repräsentierenden, moralisierenden, belehrenden Gehalts enthoben. Stattdessen zeigen sie mehr alltägliche Zuständlichkeit.

---

1) Bachelier, Jean-Jacques; Belin de Fontenay, Jean Baptiste; Belenge, Michel-Bruno; Chardin, Jean Baptiste Siméon; Desportes, Alexandre-Francois; Desportes, Claude-Francois; Desportes, Nicolas; Havermann, Marguerite; Huillot, Claude; Huillot, Pierre-Nicolas; Jeaurat de Bertry, Nicolas-Henry; Ladey, Jean-Marc; Largillière, Nicolas de; Micheux, Michel-Nicolas, Nonnoyer, Antoine; Oudry, Jean-Baptiste; Oudry, Jacques-Charles; Portail, Jacques-Andre; Roland de la Porte, Henri-Horace; Spaendonck, Corneille van; Spaendonck, Gerard van, Vallayer-Coster, Anne

2) Ch.Sterling nennt das 18. Jhd. das Jhd. Chardin, op.

3) D. Diderot, Salonkritiken, op.cit.

Unter Beibehaltung der alten Darstellungsmodi - schmaler Bildraum, diffus-farbiger Hintergrund, Verunklärung der ästhetischen Grenze - werden schlichte Gegenstände heiter reizvoll dargeboten.

Es sind Gegenstände aus der alltäglichen, intimen Umgebung von Menschen, Gegenstände, die mit den kleinen Freuden des Lebens zu tun haben, mit gewohnten Verrichtungen und Vergnügungen.

In einer Pariser Privatsammlung befindet sich ein kleines Bild (Abb. 25), das ganz kennzeichnend für diese neue Richtung ist.

Ein einfacher, flacher Flechtkorb, in dem frische Walderdbeeren zu einer Pyramide aufgetürmt sind, deren verlockendes Rot neben das Rot zweier glänzender Kirschen und das samtige Gelbrot eines daneben liegenden Pfirsichs gesetzt ist. Links neben dem Korb steht ein einfaches, unten eingeschliffenes Becherglas, dreiviertel voll mit Wasser; davor liegen zwei weiße Nelken. Aus lichtem Gelb-Ocker-Rotbraun ist eine Tischplatte angedeutet, die diffus mit dem Umgrund verschwimmt.

Zweifellos hat der Maler die Gegenstände bewußt arrangiert, einzig und allein, um die feinen Reize ihrer Farben und Oberflächen im Spiel des Lichts darauf zu zeigen.

Ähnlich verhält es sich bei dem prosaisch "brioche" benannten Bild im Louvre (Abb. 26), das in der Mitte eine große, glänzend braun-gelb-gebackene Brioche auf einer Platte zeigt, in die ein Orangenzweig mit dunkellackgrünen Blättern und weißen

Blütenknospen übermütig dekorativ hineingesteckt ist. Rechts neben dem Gebäck steht eine goldgeränderte Glaskaraffe mit Rotwein oder Likör, davor liegen drei glänzende, hellrote Kirschen und einige gelbliche kleine Gebäckstücke. Links neben der Brioche steht eine verzierte Dose aus Meißener Porzellan und daneben liegen gelbrote Pfirsiche. Das schräg von links einfallende Licht läßt die Oberflächen der Gegenstände schimmern und scheint sich mit der etwas helleren Stellfläche und dem diffus impressionistisch aus der Farbigkeit der Gegenstände zusammengewischten Umgrund zu vermischen.

Chardins ganze Liebe und Sorgfalt galt den Gegenständen, deren farbliche und stoffliche Reize verhalten durch das Licht hervorgezaubert werden.

Hierzu äußern sich ein Jahrhundert später die Brüder Goncourt: "... Dies ist das Wunder der Dinge, die Chardin malt: modelliert in ihrer Masse und ihrem Umriß, gezeichnet mit ihrem Licht, gemacht aus der Seele der Farbe, scheint es, als würden sie sich von der Leinwand lösen und aufleben auf eine wundersame Weise zwischen der Leinwand und dem Betrachter, im Raum."[1)]

Es ist kein Zwiespalt, daß Chardin Stilleben und Genreszenen malte und nur ganz selten reine Portraits.[2)]

---

1) E. u. J. Goncourt, Die Kunst des XVIII. Jhds., S.62, a.

2) In seinem Oeuvrekatalog sind nur 6 Portraits aufgef., die die Dargestellten ohne Beschäftigung mit beigegeb. Gegenständen zeigen, S. 363 ff, a.a.O.

Wenn er Menschen darstellt, so gilt sein Interesse nämlich nicht dem Herausstellen ihrer individuellen Züge, er umgibt sie vielmehr mit Gegenständen ihrer Umwelt und läßt sie damit hantieren.

Gleichviel, ob die Menschen bei einer notwendigen oder professionellen Beschäftigung dargestellt sind, wie die Rübenputzerin in der Münchener Alte Pinakothek[1], oder ob sie einem Zeitvertreib nachgehen wie der seifenblasende Junge des Washingtoner Bildes[2] oder das Federball spielende Mädchen aus einer Pariser Privatsammlung[3], vermitteln sie den Eindruck einer beschaulichen Ruhe und Heiterkeit, die auch seinen Stilleben innewohnt.

Obwohl ihm sein bewundernder Kritiker Diderot die Fähigkeit der Naturnachahmung lobend zuerkannte, verzichtet Chardin auf die realistische Feinmalerei, die bisher besonders bei der Gestaltung von Stilleben angewandt wurde. Er malt in seinem eigenen, unverwechselbaren, heute fast impressionistisch anmutenden Stil.

Der Schritt zum autonomen Stilleben ist getan. Von nun an werden aus dem möglichen Repertoire der für Stilleben geeigneten Gegenstände betont schlichte Objekte aus der alltäglichen Umwelt bevorzugt, wie z.B. die drei Lachsscheiben von Goya (Abb. 27)

---

1) abgeb. Kat.St.E. Ch., a.a.O. S.259
2) ebd. S. 204
3) ebd. S. 235

Von naturgetreuer, gänzlich realistischer Wiedergabe wird immer mehr abgesehen, und die entstehenden Objektbilder tragen nun anstatt aenigmatischer Bedeutung deutlich die persönliche Handschrift ihrer Autoren und reflektieren deren Sicht- und Darstellungsweise, wie der Tisch von van Gogh (Abb. 28) oder die Blumen von Redon (Abb. 29). Sie lassen sich stilistisch deren jeweilig vertretenen Kunstrichtungen und Schulen zuordnen.

Die Untersuchung hat gezeigt, daß die Raumverhältnisse bei Objektbildern stets so waren, daß kein eindeutiger Bildtiefenraum illusioniert wurde, sondern daß in den meisten Fällen ein diffus verunklärter Hintergrund die Folie für einen Präsentationsraum für die dargestellten Gegenstände abgab, wobei oft die Grenze zwischen Realraum und Bildraum verschwamm.

So nimmt es nicht Wunder, daß gerade dieses Genre wieder brisant wurde, als die Entwicklung der Malerei in dem Stadium angelangt war, daß die seit der Renaissance verbindlichen Vorstellungen von Raum, Perspektive, Licht und Schatten, Realismus und Naturalismus in Frage gestellt wurden,und die Maler versuchten, neue Wege zu gehen.

Cézanne soll für diese Untersuchung als das letzte Glied in der Kette der Entwicklung der Objektbilder stehen, da er die Dinge noch in der Ganzheit ihrer Erscheinung und der Gesamtheit ihrer möglichen Umgebung darstellt.

Cézanne leitet eine Bewegung der Sicht und Darstellung des Gegenstandes ein, dieauch dem Impressionismus verwandte Elemente enthält und die dann im Kubismus und Futurismus gipfelt.

Die impressionistische Malerei stellt die Dinge aus dem Aspekt ihrer luministischen Oberflächenfaszination dar. Kurt Badt bezieht ein Phänomen der impressionistischen Malerei auf die räumlich empfundene Ferne[1]: "Der Impressionismus war neben der Kunst des Lichtes auch die Kunst der atmosphärisch sich zeigenden Ferne."

Dieser Ansatz ist jedoch übertragbar, denn er folgert daraus: "Er (der Impressionismus) hat jene Malerei hervorgebracht, in der wir uns bei den Dingen in ihrer Unerreichbarkeit aufhalten und sie damit in neuen Sichten zu sehen gelernt haben ... Man wollte um jeden Preis der sich entziehenden, in den Dunst der Unsichtbarkeit entgleitenden Dinge wieder habhaft werden.[2]

Es findet eine persönliche Auseinandersetzung des Künstlers mit dem Gegenstand statt, eine neue Wertigkeit des Objekts im Bild und in den Bereichen menschlichen Lebens.
"Seit aber dieser besondere Rapport zwischen dem Künstler und den Gegenständen seiner Umwelt die spezifische Eigentümlichkeit des modernen künstlerischen Verhaltens geworden ist, erhält der Gegenstand, das Ding der menschlichen Umwelt, eine künstlerische Wirklichkeit ersten Ranges."[3]

---

1)+2) K. Badt, Raumphantasien und Raumillusion, a.a.O., S.130

3) W. Haftmann, Skizzenbuch zur Kultur der Gegenwart, a.a.O., S. 104

Auch Cézanne nähert sich dem Gegenstand nicht mehr unter der Maxime mimetischer Abbildung, die in Realismus und Naturalismus gipfelt.
Er ergreift den Gegenstand vielmehr in einem tief ernsthaften, versenkenden Studium, ganz gleich, ob es sich um eine Landschaft, einen Menschen oder um Dinge handelt.

Er sucht und findet die Seele des Gegenstandes und ringt um eine schöpferisch umgesetzte Form, um die von ihm hart erarbeiteten Substrate dessen, was er ehrfurchtsvoll tastend begreift als "die verständnisvolle Beobachtung des Wesentlichen".[1)]

In jedem Gegenstand sieht er einen Kulminationspunkt, den er künstlerisch fixiert. "Die Reflexe umhüllen die Dinge, das Licht durch den allgemeinen Reflex, das ist die Umhüllung."[2)]

In Cézannes Reflexion über den Gegenstand und seine Wiedergabe als Ergebnis dieser Reflexion, gepaart mit einer ganz individuellen, persönlich errungenen und vertretenen Darstellung, offenbart sich die moderne Position des Künstlers.[3)]
Er schafft in freier Entscheidung, unbelastet von den Bindungen an Ikonographie, Concetto oder dem Diktat der Akademien und Theoretiker, nur sich selbst verantwortlich.

Er erarbeitet eine eigene Theorie. Cézanne ist dabei stets gewissenhaft und voller Zweifel über die Endgültigkeit des Errungenen und stellt sie in autonomer Entscheidung mit seinem Werk in die Welt.

---

1) P. Cézanne, Über die Kunst, a.a.O., S. 83
2) ebd., S. 72
3) Siehe hierzu: K. Badt, Die Kunst Cézannes, a.a.O., S. 105 ff

In Cézannes Werk haben Stilleben einen wichtigen Stellenwert (Abb.30). Für ihn sind die Gegenstände beseelt[1]. In seiner Darstellung jedoch will er diese Beseelung nicht auf eine poetische Art zum Ausdruck bringen.

Als Ergebnis seiner intensiven, meditativen Naturstudien und Überlegungen will er auch kein photographisches Abbild der Natur überliefern, sondern den farbigen Ort, "wo die Seele der Pläne in eine schmilzt, die Wärme des Prismas, die man erreicht, die Begegnung der Pläne in der Sonne."[2]

---

1) P. Cézanne, Über die Kunst, a.a.O., S. 72

"Diese Gläser, diese Teller, die sprechen miteinander, sie tauschen unentwegt Vertraulichkeiten aus. Wenn man mit fülligen Strichen die Haut eines schönen Pfirsichs umschreibt, die Melancholie eines alten Apfels, so ahnt man in den Reflexen, die sie tauschen, den gleichen lauen Schatten des Verzichtes, die gleiche Liebe der Sonne, dieselbe Erinnerung an den Tau, eine Frische ..."

2) ebd., S. 30

E Das Trompe l'oeil als kritisches Phänomen

Bei den bisherigen Untersuchungen wurde das Trompe l'oeil als eigenes Objektbildgenre bewußt ausgeklammert, da es in einem besonderen Ansatz behandelt werden soll.

Von seiner Intention und Motivik her seit dem Altertum bekannt und seit der Renaissance wieder in Anwendung, konstituiert sich das Trompe l'oeil etwa ab den fünfziger Jahren des 17. Jahrhunderts auch als Kabinettstück. Auch hier ist Holland - wie schon für die anderen Objektbilder - das Land mit der größten Produktion.[1)]

Ähnlich wie die Beliebtheit der Stilleben allgemein ihrer untersten Stellung in der Hierarchie der Gattungen zuwiderläuft, wird das gleichermaßen beliebte Trompe l'oeil oft kaum als Kunstwerk anerkannt,[2)] vielmehr als Scherzartikel und Kuriosität abgewertet.

Der Modus des Trompe l'oeil wird in allen Bereichen bildlicher Darstellung angewandt - besonders häufig im Feld der Dekoration -, nämlich mit Motiven aus Architektur, Bildnis, Natur und der Welt der Gegenstände.

---

1) M. Faria, a.a.O., S. 1

2) E. Fo., a.a.O., S. 294 ff

Es hat sich gezeigt, daß in der ohnehin spärlichen Literatur über Trompe l'oeil keine exakte Definition vorgenommen wird.[1)]

Bei den Ansammlungen von Material handelt es sich auch meist nicht um Trompe l'oeil-Bilder, sondern lediglich um partielle Trompe l'oeil-Effekte im Bild, wie der beliebte zerknitterte Zettel mit der Künstlersignatur als Beispiel des Überschreitens der ästhetischen Grenze.

Trompe l'oeil ist die Kulmination von Illusionismus im Bild, gepaart mit möglichst getreuer Naturwiedergabe. Zwischen diesen beiden Polen sind die Möglichkeiten und Grenzen eines Bildes von ganz bestimmten Elementen diktiert. Es gehört jedoch noch ein weiteres Moment dazu, um die Gegebenheit der Täuschung zu erfüllen, nämlich eine - wenn auch nur kurzfristige, momentane - Verunsicherung über den Realitätscharakter des Dargestellten.

Gehlen formuliert dies subtil "als eine im Ansatz sofort abgefangene Sinnestäuschung, also die Perplexion der Überraschung, wobei die naive Freude an der Kunstfertigkeit, die uns verloren gegangen ist, vorausgesetzt war."[2)]

Die Intention des Trompe l'oeil-Bildes ist eine doppelte: es will Bild sein und zugleich Trompe l'oeil. Dadurch wird die Komposition und die Anlage bestimmt.

---

1) Ch. Burda, a.a.O., M. Battersby, a.a.O. und Otrange-Mastai

2) A. Gehlen, Zeit-Bilder, a.a.O., S.44

Das Repertoire der Bildthemen ist ebenso beschränkt wie die innerhalb der Themen dargestellten Gegenstände.[1)]

Es ist logisch, daß die Trompe l'oeil-Stilleben eine Blütezeit erlebten, als in der sonstigen Stillebenproduktion der emblematisch-allegorische Gehalt verflacht, denn "die Wirkung steigt mit der Sinnentleerung des Gegenstandes".[2)]

Das Trompe l'oeil zielt auf unsere Sehgewohnheiten ab, auf die gewohnte Umgebung, die sich in den Gegenständen der alltäglichen Umgebung spiegelt. Es hat zum Inhalt nicht das Entführen in eine spirituelle, künstliche Welt (deshalb wird ihm ja oft der Vorwurf der Kunstlosigkeit gemacht), sondern es zeigt einen möglichen Ausschnitt aus dem banalen gegenständlichen Ambiente des Betrachters.

Damit sich, auch nur für einen kurzen Moment, der Tatbestand der Augentäuschung einstellt, muß davon ausgegangen werden, "daß die Illusionen in einem Aktionszusammenhang zustande kommen."[3)]

Hier tritt das "Zeitproblem"[4)] auf.

Für den Moment der Täuschung spitzt sich die Spaltung "der Einheit des Bildes in ihren Zeit- und Realitätscharakter"[5)] zu.

---

1) Ch. Burda, a.a.O., S. 28 ff u. S. 36
2) A. Gehlen, Zeit-Bilder, a.a.O., S. 45
3) E. Gombrich, Kunst und Illusion, a.a.O., S. 288
4) D. Frey, Bausteine zu einer Phil.d.Kunst, daraus: Das Zeitproblem in der Bildkunst, a.a.O., S.212
5) ebd., S. 229

Um den Effekt der Täuschung zu erreichen, muß das Bild mit der augenblicklichen Realitätssphäre des Betrachters verknüpfbar sein, ebenso muß die Umgebung der Realitätssphäre der Gegenstände im Bild nicht zuwiderlaufen.

So kann ein Bild seine Trompe l'oeil-Wirkung verlieren, weil die auf ihm abgebildeten Gegenstände nach langer Zeit ihre Aktualität verloren haben und einem Betrachter aus einer späteren Epoche als "aus der Zeit" erscheinen; weil es aus der ursprünglichen Ortsgebundenheit[1)] gelöst ist oder (noch zusätzlich) mit einem Rahmen versehen wurde.

Überzeugende Naturnachahmung bis hin zur gelungenen Augentäuschung galt im Altertum und mit dem Wiederaufblühen der Kunsttheorie in der Renaissance noch lange Zeit als ausreichender Beweis für den Kunstwert eines Bildes und für das künstlerische Talent des Autors.

Heute kann gerade diese Gegebenheit der Anlaß sein, daß es als trivial und kunstlos eingestuft wird.[2)]

Diese moderne Kunstauffassung wird jedoch nicht von allen Theoretikern geteilt, denn Gehlen sieht im Trompe l'oeil impulsgebende Kräfte. "Diese Kunst ist von höchster Aktualität, sie liegt philosophisch genau auf der Spitze des Zeitpfeils, sie wäre die einzige Gegenfigur zur abstrakten Malerei, die eine ungebrochene Tradition von Jahrhunderten hinter sich hätte, ohne Wiederbelebungspumpe."[3)]

---

1) Ch. Burda, a.a. O., S. 63 ff

2) E.H. Gombrich, Kunst und Illusion, a.a.O., S.23

3) A. Gehlen, Zeit-Bilder, a.a.O., S.46

Trompe l'oeil-Motive, die in einer Ansammlung von Gegenstandsdarstellungen zu einem Bild verdichtet sind, finden sich auf verschiedenen Bildträgern.

Man unterscheidet

a) Trompe l'oeils in üblichen Bildformaten, wobei der Rahmen entweder als gemalte Leiste zur Illusion beiträgt oder fehlt,[1)]

b) nach der Form der dargestellten Gegenstände, ausgeschnittenen oder ausgesägten Trompe l'oeils, die ich als frühe Bildobjekte bezeichnen möchte und

c) Trompe l'oeils, die auf tatsächlich gebrauchsfähigen Gegenständen angebracht sind.

Trotz der Beschränktheit des motivischen Repertoires lassen sich für die einzelnen Epochen bestimmte Präferenzen für Trompe l'oeil-Objektbilder feststellen. Im 17. Jahrhundert waren die beliebtesten Trompe l'oeil-Bildthemen Briefwände, Steckbretter, Wandschränke, Musikinstrumente und Reproduktionen von Kunstwerken. Innerhalb dieses Genres gab es eine weitere Zuspitzung, nämlich die Reproduktion einer Reproduktion,[2)] Jagdgerät und Jagdbeute und Malerutensilien.

---

1) Ch. Burda, a.a.O., S. 67 ff
2) Ch. Burda, a.a.O., S. 7

In Holland waren die meisten Trompe l'oeil-Maler am Werk.[1] Ihre Bilder fanden jedoch in ganz Europa Aufnahme und auch in anderen europäischen Ländern entstanden Trompe l'oeils der gleichen Typen wie in Holland.[2]

Jagdstücke, wie die beiden Tafeln von Cornelius Biltius (Abb. 31), die am Fuß aufgehängte erlegte Vögel zeigen, folgen der alten Tradition, in der schon Jacopo de Barbari sein Rebhuhn mit Eisenhandschuh gemalt hat. Diese Jagdstücke sind relativ selten und verweisen in feudale Kreise, dienten als Dekoration für Nobelsitze. Für Kunstkammern waren die Bilder gedacht, die das Innere von Kunstkammerschränken zeigten, angefüllt mit dekorativ aufgehängten präziosen und wie zufällig achtlos schräg gestellten oder halboffenen Behältnissen, die Georg Hainz malte (Abb. 32) und von denen zahlreiche Varianten bekannt sind.

Der Typus des Steckbrettes von Edward Collier (Abb. 33) wurde im 17. und 18. Jahrhundert von zahlreichen Malern in ungezählten Variationen verbreitet.

---

1) nach Ch. Burda, Samuel van Hoogstraten, Cornelius Norbertus Gysbrechts, Johannes Leemans, Anthonie Leemans, Jacob Biltius, Cornelius Biltius, Cornelis Brizé, Christoph Person, Cornelis Bisschop, Edward Colyer, auch Collier, Carel Fabritius, Wallerand Vailland, Jan van der Vaart, Frans de Hamilton

2) Stoskopff in Straßburg, Jean-Francois de le Motte in Tournay, Antoine Fort-Bras in Avignon, Marcos Correa in Spanien und Georg Hainz (oder Hinz) in Deutschland.
Lit. Ch. Burda, a.a.O., und Otrange-Mastai

Schriftstücke, Papierenes, Schreib- und Siegelutensilien, Abbildungen, aber auch banale Gebrauchsgegenstände wie ein Kamm, hinter Bändern an einer Holzwand festgesteckt oder wie die Dokumente über die Schätze der Stadt Amsterdam von Cornelis Brisé (gemalt 1665) an Nägeln mit Schnüren aufgehängt, waren geeignete Objekte zu einer überzeugend funktionierenden Täuschung. (Abb. 34)

In Amerika erlebte dieser Typus in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine blühende Renaissance durch J.F. Peto, W. Harnett und J. Haberle.[1] Bei diesen neueren amerikanischen Trompe l'oeils wurden die dargestellten Requisiten den Erfordernissen der Zeit angepaßt, wie z.B. Briefmarken und Poststempel etc.[2]

Der Trompe l'oeil-Maler verzichtet auf das Ausbilden eines persönlichen Malstils zugunsten einer optimale Wirklichkeitstreue erreichenden mimetischen Abbildung der gegenständlichen Motive.

Dies wird besonders deutlich beim Trompe l'oeil-Typus der Bilderwand (Abb. 35). Hier kopiert der Maler Bilder verschiedener Genres und Meister, ein einzelnes Bild oder sogar eine Reproduktion.

---

1) Siehe hierzu: Otrange-Mastai, a.a.O., Kap. Trompe l'oeil in America, S. 259 ff und Hannelore Kersting, T.O., Die Relation von Bild und Gegenstand, bisher unveröffentlichte Diss. o. Dat., Bochum

2) abgeb. Otrange-Mastei, a.a.O., S. 292, 300, 303

Cornelis Norbertus Gysbrechts, der Stilleben und Trompe l'oeil-Stilleben malte,[1] treibt bei einigen seiner Creationen die Intention der Täuschung so weit, daß sie die Dimensionen des Bildes überlagert und hin zum Objekt verschwimmen läßt.

Bei einem seiner Schrankbilder (Abb. 36) läßt sich die gemalte Tür wirklich öffnen, die Rückseite der Tür zeigt die Rückseite der vorne in die (gemalten) Bleifassungen der (gemalten) Verglasung eingesteckten Briefe und hinter der zu öffnenden Tür ist die kahle Wand.

Seine Reproduktion einer gerahmten Bildrückseite mit aufgesiegelter Inventarnummer und Metallschildchen (Abb. 37) stellt den Übergang dar zum nach seinen Gestaltumrissen ausgesägten gemalten Bildobjekt.

Von C.N. Gysbrechts ist ein Objekt des Typus einer Staffelei erhalten,[2] auf der ein fertiges Stilleben mit Prunkpokal und Früchten steht, schräg davor Malstock und ein mit einem Tuch gebündelter Strauß Pinsel; eine Palette hängt am dazugehörigen Griff, links in der Ecke ein ovales Miniaturportrait, daneben eine kleine weiße Schrifttafel, darunter ein umgekehrter, aufgespannter Keilrahmen. Ein ganzes Objektarrangement, in natürlicher Größe, den Umrissen nach ausgesägt oder ausgeschnitten, um die Illusion einer wirklichen Situation zu erzeugen.

---

[1] Siehe hierzu: P. Gammelbo, C.N. Gysbrechts, a.a.O.

[2] abgeb. bei Kat.St.E., a.a.O., S.466

Antonio Forbera erweitert das Repertoire der Staffeleimotive noch um größere und kleinere druckgraphische Reproduktionen. (Abb. 38)

Von Jan van der Vaart ist eine gemalte Zimmertür bekannt[1], an der an einem echten Metallknopf eine ausgesägte Violine hängt. Auch von Hoogstraten sind ausgesägte Trompe l'oeil-Objekte bekannt.[2]

Die ausgesägten, gemalten Objekte werden bis ins 18. Jahrhundert hergestellt - sie werden in Frankreich Chantournée genannt -, sind aber auch in anderen europäischen Ländern verbreitet. Nicht nur Staffeleien und Malerassemblagen sind ihr Thema, auch Schränke wie der reich gefüllte Kunstkammerschrank aus Florenz (Abb. 39) oder die holländische Kommode (Abb. 40), beide aus dem 18. Jahrhundert.

Die Trompe l'oeil-Bilder und -Bildobjekte stellen ein kritisches Phänomen dar, einen "Grenzfall" der Kategorie Bild.[3]

Dies ergibt sich aus der doppelten Intention.

Eine komplizierte Raumstruktur, die den metaphysischen Tiefenraum des Renaissancebildes nicht beansprucht, sondern stattdessen einen Minimalraum vor der ästhetischen Grenze, die gleichzeitig Bildhintergrund ist, Objektauswahl und Darstellungsprinzipien bereiten das Moment der Täuschung vor.

---

1) abgeb. bei Otrange-Mastai, a.a.O., S. 185
2) A. Houbraken, Groote Schoubourgh ... a.a.O., S.157
3) Ch. Burda, a.a.O., S. 48, S. 142 ff

Die Gegenstände entstammen einem ganz bestimmten sozialen Umfeld und werden so ausgewählt und dargestellt, daß sie sich in Größe und optischer Beschaffenheit mit der Erinnerung an die Realität decken.

Um eine möglichst perfekte Illusion zu erreichen, wird die Anwendung der Perspektive kunstvoll ersetzt: Sie geht ja von einem bestimmten Betrachterstandpunkt aus und stimmt nicht mehr, wenn dieser gewechselt wird. Ausgesucht flache Gegenstände greifen in eine schmale Reliefraumschicht vor, die bildparallel projiziert wird, dergestalt, daß auch das in den Raum vordringende Volumen durch besonders wirklichkeitsnahe Darstellung der Material- und Oberflächenqualitäten überlagert wird. Der Trompe l'oeil-Effekt wird verstärkt durch Übertreibungen wie: "Sprünge und herausgebrochene Stücke in Glasflächen, Knitterfalten und abgeknickte Ecken in Papier, starke Maserung und Astlöcher in Holzflächen, ausgefranste Ränder an Leinwänden u.ä."[1)]

Beim Trompe l'oeil sind die abgebildeten Gegenstände zusätzlich zu der Realbedeutung, die sie assoziieren, noch belegt mit der Aufforderung, einen mit der Täuschung verbundenen Reizeffekt auszulösen.

[1)] Ch. Burda, a.a.O., S. 37

Hier werden scheinbar nicht nur räumliche Grenzen überschritten, sondern auch kategoriale und dimensionale.
Für einen Moment - den der Täuschung, der als zeitlicher Ablauf erlebt wird - verabsolutiert sich der abgebildete Gegenstand. Er ist nicht mehr Abbild im Bild, sondern selbst Gegenstand. Der Gegenstand wird aus der "Überzeitlichkeit"[1] des Bildes herausgelöst und durch die Täuschung der Realitätssphäre des Betrachters angeglichen. Für diesen Augenblick wird der Gegenstand zum Akteur.[2] Bis zur Erkenntnis der Täuschung löst er eine Kette von emotionalen Reaktionen aus.

Das Trompe l'oeil ist also ein "gestörtes Bild". So wie die Grenzen vom Realraum zum Bildraum fließend sind, sind die Grenzen vom Bild zum Gegenstand fließend.

Und wie verhält es sich nach dem vom Betrachter erlebten Akt der Täuschung? Die Illusion ist zerstört, die Täuschung entlarvt.
Jetzt zeigt es sich, ob das Artefakt bloß ein Scherzartikel ist, denn dann ist er für den jetzigen Betrachter verbraucht und muß auf einen neuen warten, um seine Wirkung zu entfalten.

Im anderen Falle erfüllt das Trompe l'oeil nach erkanntem Trug seine Intention als Bild. Es ist durch den ephemeren Akt der Täuschung beim Betrachter nicht wertlos geworden, es wird wieder in die "überzeitliche Sphäre"[3] des Bildes gerückt.

---

1) D. Frey, Zeitproblem, a.a.O., S. 231

2) Vgl. hierzu D. Frey, Der Realitätscharakter des KW zum Phänomen des Theatralischen im Barock, a.a.O., S.140 In: Kunstwiss. Grundfragen

3) D. Frey, Bausteine zu einer Philosophie d. Kunst, a.a.O., S. 213

Im 18. Jahrhundert sind die favorisierten Trompe l'oeil-Bildthemen neben dem immer noch beliebten Steckbrett die der Bilderimitation oder Reproduktion einer Reproduktion, angereichert mit "todsicheren" Trompe l'oeil-Effekten, wie gebrochene Verglasung, Knicke, Risse etc.

Aus Frankreich kommt die Darstellung von "Vénus donnant du Nectar à l'Amour", die Reproduktion einer Grafik mit mehrfach gesprungenem Glaseffekt. Diese Art Trompe l'oeil wird sowohl von Gombrich als auch von Gehlen[1)] als der überzeugendste Typus angeführt. (Abb. 41)

Außerdem bildet sich auch ein Typus heraus, der bis zum Ende des 19. Jahrhunderts hauptsächlich als Bildschmuck für die Wand des Bürgerhauses dient: das Quodlibet.

Der Terminus stammt ursprünglich aus dem Bereich der Musik und meinte Potpourris aus verschiedenen Kompositionsteilen. Auf Gemälde übertragen bezeichnet er eine Spielart des Trompe l'oeil-Bildes, worin vorzugsweise Papierkram, aber auch flache Dinge aus anderem Material in scheinbarer Unordnung - einander überlagernd und überschneidend - ein ästhetisches Ensemble bilden, dessen Inhalt bezeugt, in welch starkem Maß der menschliche Alltag zunehmend angereichert wurde mit Papierprodukten in den breitesten Variationen bis hin zur Photographie.

---

1) E.H. Gombrich, Kunst und Illusion, a.a.O., S.229
A. Gehlen, Zeit-Bilder, a.a.O., S.45

Das Steckbrett des 17. Jahrhunderts bildete noch handschriftliche Dokumente auf edlem Pergament ab. Das Quodlibet dagegen, das in den verschiedensten Ländern verbreitet war, ist ein "Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit".

Das von dem russischen Amateur Georghy Kuzmich Leonov[1] (Abb. 42) in 324 Stunden gepinselte Quodlibet von 1891 zeigt eine reiche Ansammlung der inzwischen unentbehrlich und liebgewordenen Dinge: Zeitung, Eintritts- und Visitenkarten, Familienfotos, Kunstpostkarten (deren Gegenstand aus der Trivialsphäre des Nippes stammt), Schreibpapier und Briefumschläge, Drucke und Stiche etc. Es stellt gleichzeitig einen Einblick in die kulturelle Sphäre des gehobenen Mittelstandes dar.

Für Quodlibets wird bevorzugt die Aquarelltechnik angewandt.
Die Quodlibets sind die gemalten Vorläufer der Collagen des 20. Jahrhunderts.[2]

Ich möchte noch kurz und nur anhand einiger signifikanter Beispiele eingehen auf jene Gruppe von Trompe l'oeil-Objektbildern, die als Bildträger Gebrauchsgegenstände haben. Bei den Gegenständen handelt es sich allerdings nicht um Artikel aus der Verschleißsphäre des alltäglichen Ablaufs, sondern mehr um die Zugehörigkeit zum kunsthandwerklichen Bereich, so daß der

---

[1] S.M.Battersby, a.a.O., S. 137/138
[2] H. Wescher, a.a.O., S. 11, I. Krueger, a.a.O., S. 89

Aufwand, den Gegenstand mit einem künstlerischen Trompe l'oeil zu schmücken - oft auch die Verpflichtung anerkannter Maler zu diesem Zweck - gerechtfertigt war.
Im Basler Museum ist eine stark beschädigte Tischplatte von Holbein mit Spielkarten und anderen Gegenständen bemalt erhalten.[1)]

Schon für das 16. Jahrhundert ist für Italien belegt, daß dort Fayencen mit Trompe l'oeil-Bildern geschmückt wurden. "Der Hauptplatz der sogenannten Istoriati ist Urbino, wo man auf ziemlich flachen Schalen italienische und deutsche Grafik im farbigen Brandbilde nachahmt."[2)]

Der Topos erhielt sich und findet sich im 18. Jahrhundert bei den verschiedensten Porzellanmanufakturen in Anwendung.[3)]

Der abgebildete Teller aus Wien (Abb. 43) ähnelt sehr einem im Saarlandmuseum Saarbrücken ausgestellten Teller der Lothringer Manufaktur Niederweiler.[4)] Der Teller ist wie eine flache Holzschale, mit starker Maserung und Astlöchern bemalt, auf deren Grund in der Mitte eine Zeichnung oder Grafik mit eingerollten Ecken abgebildet ist.

---

1) A. Woltmann, Holbein und seine Zeit, Leipzig 1874, S. 110 ff
W. Waetzold, Hans Holb d.Jüngere, Werk u. Welt, S.27,28

2) P. Schubring, a.a.O., S. 103

3) für Meißen siehe G.E.Pazaurek, Meißener Porzellanmalerei des 18. Jhds., Stuttgart 1929

4) abgeb. bei W. Götz, a.a.O., Abb. 10

In Frankreich entstanden im 18. Jahrhundert eine Reihe von "Devant de Cheminées", Kaminschirme, die häufig von angesehenen Künstlern (u.a. von Chardin, Oudry) als Trompe l'oeil-Objektbilder bemalt wurden.[1] Die Abb. 44 zeigt ein Beispiel von Louis Tessier.

Eine Meisterleistung von "ars superante materiam" ist die eingelegte Marmortischplatte aus einer Serie von für Philip V. für la Granga angefertigten Prunktische (zwischen 1760 und 1770)[2], auf der aus buntem Marmor überzeugend täuschend gerahmte bunte Bilder, Schriftrollen, Scherenschnitte, Bücher, Musikinstrumente und Kleinkram dargestellt sind. (Abb. 45)

---

1) M. Faré, La Nature Morte en France , a.a.O.
M. Batterby, a.a.O., S. 113 ff
M. Strange-Mactai, a.a.O., S. 220 ff

2) s. hierzu: F. Rossi, Malerei in Stein, Mosaik und Intarsien, Stuttgart, Berlin, Köln 1969 , a.a.O.

F Die Bildobjekte des 20. Jahrhunderts

Bereits im 19. Jahrhundert wurde die abbildende Funktion der Malerei zunehmend in Frage gestellt. Die Künstler suchten und beschritten neue Wege der Begegnung mit ihren Gegenständen. Sie strebten nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten.

Damit "begann die große Wendung ins Subjektive und die Malerei begab sich auf den langen, bis heute nicht beendeten Weg, die Subjektivität anzutasten."[1)]

An diesem Ort sollen nur Strömungen untersucht werden - dargestellt an paradigmatischen Exponenten, ausgewählt unter dem Aspekt dieser Untersuchung - die die Entwicklung der Kunst vorangetrieben haben.

Die seit Jahrhunderten vertraute Manier, Vertrautes aus der Umwelt oder dinglichen Vorstellungswelt in seiner Ganzheitlichkeit so darzustellen, daß dem Betrachter bei der Begegnung mit dem Bild auch die Vorstellung einer - zumindest möglichen - Wirklichkeit und Erinnerung assoziiert wurde, befriedigte die Künstler nicht mehr.

Die Maler taten die ersten Schritte, indem sie sich von den "Portraits nach der Natur" entfernten und in selbstverantworteter Autonomie die Bilder aus ihrer eigenen Sicht entwarfen.

[1)] A. Gehlen, Zeit-Bilder, S. 53, a.a.O.

Im 20. Jahrhundert sieht P. Klee die Position des Künstlers so: "Der heutige Künstler ist mehr als verfeinerte Kamera, er ist komplizierter, reicher und räumlicher."[1)]

Durch "Salons" und Kunstausstellungen hatte sich seit dem 18. Jahrhundert und noch verstärkt im 19. Jahrhundert ein breites Kunstpublikum herangebildet. Als dieses Publikum in seinen Sehgewohnheiten[2)] und Seherwartungen gestört und erschüttert wurde durch Bilder, deren Anlage aus den subjektiven Quellen neuen künstlerischen Suchens und Gestaltens gespeist wurde, kam dadurch ein auch bis heute nicht ganz gelöstes Problem auf: Die Kluft zwischen Künstler und Publikum.

Gleichzeitig beginnen die Künstler in Reflexionen, Theorien und Manifesten ihre Werke zu vertreten: Das Kunstwerk ist kommentarbedürftig geworden.[3)]

Gegen Ende des letzten Jahrhunderts hatte sich als Zielrichtung für die "moderne" Kunst eine Absicht formuliert, die das Kunstschaffen bis in unser Jahrhundert bestimmen sollte: der Bruch mit jeglicher Tradition[4)] und das Beschreiten gänzlich neuer Wege, sowohl was rein formal die Gestaltung als auch den Inhalt der Werke betrifft.

---

1) P. Klee, Schriften, a.a.O., S. 124

2) Vgl. M. Besset, 20. Jahrhundert, S. 11, a.a.O.

3) Dies gipfelt in der ironischen Zuspitzung von Th. Wolfe, der in seiner Schrift: "Das gemalte Wort", a.a.O., die totale Dominanz von Kommentar und Theorie über Form und Inhalt moderner Gemälde als Phänomen behandelt. Vgl. dazu auch: A. Gehlen, Zeit-Bilder, S. 162 ff

4) Vgl. C.C. Argan, Die Kunst des 20. Jahrhunderts, a.a.O., S. 14 ff

Als Antwort auf die Ablehnung der alteingesessenen Akademien bildeten sich frei formierte Künstlergruppen und teilweise auch institutionell organisierte Vereinigungen heraus[1], die gemeinsame künstlerische Ziele und Stilrichtungen vertraten.

Ähnlich wie mit dem Beginn der Renaissance manifestiert sich mit dem Auftakt zur Moderne eine Verwissenschaftlichung der Kunst.

Theoretische Erwägungen negieren die alten Postulate der Kunst und bieten Lösungen an, die sich dann in der Theorie spirituell und im Bild selbst materiell objektivieren.

Hier sollen nun die wichtigsten Faktoren untersucht werden, die konstituierend für das Bildschaffen nach Cézanne wurden.

Die Abkehr vom Abbildenwollen und "die Verdinglichung des Kunstwerks"[2] haben zur Folge, daß die Gegenstände nun nicht mehr nach Ähnlichkeitsanalogien mit der realen Welt dargestellt werden.

Die Abkehr vom Abbildenwollen bedingt als erstes einen neuen Bildinhalt.

---

[1] Kubisten, Fauves, Expressionisten, Blauer Reiter, Brücke, Bauhaus, Surrealisten, Dadaisten, Futuristen, Suprematisten, Konstruktivisten ... dies ist nur eine informelle Aufzählung der Hauptrichtungen

[2] W. Hofmann, Grundlagen der modernen Kunst, S. 46 ff a.a.O.

Dies bedeutet auch eine Abkehr von einer ganz bestimmten Art von Illusionismus im Bild, in erster Linie vom räumlichen Illusionismus, des weiteren von Illusionismus im Sinne naturgetreuer Wiedergabe.

Für den Realitätscharakter des Bildes heißt das, daß es nicht über die vermittelnde Brücke der Illusion oder einer hinzuverabredeten Bedeutung mit der Realitätssphäre des Betrachters verknüpft wird, sondern durch direkte Konfrontation.

Das Bild in seinen verschiedenen Elementen soll jeweils in seiner vollen Dinglichkeit erlebt und empfunden werden. Es soll nicht Abbild sein "Es ist."[1)]

Der Künstler kann nun ohne konventionelle Bindung alles ins Bild bringen, was er bestimmt. Seine subjektive Einstellung bestimmt die Form.

Dies alles hat Konsequenzen.

Der Bildinhalt weckt keine ganzheitliche Erinnerung an die Realität. Eine bewußte Deformation der Gegenstände im Bild bis hin zur Abstraktion ist Garant dafür, daß das Bild nicht als Abbild, sondern als eigenständiges Gebilde angesehen wird. Dadurch verschieben sich auch die Wertigkeiten der Bildelemente.

[1)] vgl. M. Besset, 20. Jahrhundert, a.a.O., S. 45

Die Farbe gibt ihren Darstellungscharakter auf und steht als eigenwertiges Element im Bild.[1)]

Gleichzeitig erfährt das Material eine neue Bewertung.[2)]
Farbe ist auch Material und kommt als solches mit einer zweiten Wertigkeit ins Bild.

Neben Farbe werden nun auch andere Materialien ins Bild integriert und hier beginnt die Geschichte der modernen Bildobjekte.

---

1) vgl. H. Jantzen, Über Prinzipien der Formgebung in der Malerei, in: Über den gotischen Kirchenraum, a.a.O., S. 65 ff

2) vgl. G. Bandmann, Der Wandel der Materialbewertung in der Kunsttheorie des 19. Jahrhunderts, a.a.O., S. 130

dazu:
Es stehen zwei Prinzipien der Materialauffassung einander gegenüber, in einem älteren und dem im 19. Jahrhundert neu entwickelten ästhetischen System. Das ältere, aus dessen Sicht das Material, "der Stoff, in dem uns das Kunstwerk anschaulich wird, und ... in dem ... (das Material) verhehlt, sublimiert oder als quantité négligeable behandelt, in dem neueren bloßgelegt, hervorgeholt und in seiner Wirkung potenziert" wird.

Zusammen mit der Abkehr vom Abbild nach der Natur geht die Aufgabe der Idealisierung der Ganzheitlichkeit der Gegenstände.

Das Fragment, in der Kunsttheorie als "non-finito", als "Unvollendetes"[1] definiert, erfährt eine Aufwertung. Es wird als vollwertiges, nicht ergänzungsbedürftiges Stück empfunden und rückt damit in die Sphäre ästhetischer Reflexion.

Es stellt eine Stufe zur Abstraktion dar.

Vom Fragment gehen starke Impulse aus. Es ist ein Bindeglied zwischen Realität und Abstraktion. In diesem Sinne ist es ein ideales Element, dem abstrahierendes Zeichenhaftes eigen ist, das auf die unmittelbare Realität des Betrachters verweist.

Der Begriff "Abstraktion" soll hier keineswegs ausgelotet werden, ich möchte mich als bestimmend für diese Untersuchung den Ausführungen Arnheims anschließen, der sagt, "daß Wahrnehmung und Denken

---

[1] vgl. J. Gantner, Formen des Unvollendeten in der neueren Kunst, in: Das Unvollendete als künstlerische Form, a.a.O., S. 47 ff

nicht ohne einander auskommen können. Die Abstraktion ist die unentbehrliche Verbindung zwischen den beiden und auch ihr wichtigstes gemeinsames Merkmal. Man kann Kants berühmten Ausspruch dahin variieren, daß man sagt: 'Anschauung ohne Abstraktion ist blind; Abstraktion ohne Anschauung ist leer.'"[1)]

Gegen 1912 begannen die Maler - als erster Picasso - auch die bisher traditionell gewahrte Bildfläche zu stören. Die Elemente des Räumlichen und Plastischen, die wegen ihrer illusionistischen Wirkung aus dem modernen gemalten Bild verbannt wurden, finden sich nun im Bildobjekt wieder, allerdings unter anderen Vorzeichen.

---

1) R. Arnheim, Anschauliches Denken, a.a.O., S. 181

Zum Phänomen der Abstraktion äußert sich ein praktizierender abstrakter Maler, Antoni Tapies, in einem Katalog der Galerie Beyeler, Basel 1955, anläßlich einer Ausstellung seiner Werke: "Die Malerei hat immer abstrahiert, seit den Höhlen von Altamira über Velasquez bis zu Picasso. Den Fanatikern des Realismus habe ich oft gesagt, daß die Realität in der Malerei nicht vorkommt, sondern einzig und allein im Kopf des Betrachters. Kunst in ein Zeichen, ein Ding, das die Realität in unserer geistigen Vorstellung wachruft. So sehe ich auch keinen Gegensatz zwischen Abstraktion und Figuration, solange beide jene Idee von Wirklichkeit in uns hervorrufen. Die 'Realität', die das Auge uns zeigt, ist nur ein armseliger Schatten von Wirklichkeit."

Es sind abstrakte Elemente von Bildraum,-ausgedrückt in ganz konkretem Material, das sich räumlich von der Bildfläche abhebt.

Bei den modernen Bildobjekten handelt es sich immer um Mischformen gemalter Elemente, die zusätzlich auf der Bildfläche integrierte Materialteile oder Materialformen, Gegenstände oder Gegenstandsfragmente enthalten.

Meist ist das Ausgreifen in die dritte Dimension so angelegt, daß sich die Oberflächen der plastischen Formen weitgehend parallel zur Ebene des Bildgrundes befinden; wie auch in der Anlage der illusionistischen Trompe l'oeils. Beim Bildobjekt gibt es keine Elemente, die senkrecht und weit in den Raum vorstoßen. Die Raumverhältnisse des Bildobjekts spielen sich in den Dimensionen des Reliefs ab.

Die ersten, noch sehr flachen Bildobjekte des 20. Jahrhunderts waren die kubistischen Collagen[1] von Picasso, Braque und Gris.

Picasso integriert im Frühling 1912 erstmals in eine kleine, querovale Leinwand (27 x 35 cm) ein Stück Wachstuch, das mit Korbgeflechtimitation bedruckt ist, und rahmt es mit einer dicken Kordel ein.[2] Das Wachstuch ist ummalt und übermalt mit den fast monochromen Facetten grau-weiß-ockerbeiger kubistischer Bildformen, deren kalkige Konsistenz kontrastiert zum Glanz des Wachstuchs und der Kordel.

---

1) vgl.H.Wescher, Die Geschichte der Collage, a.a.O.
2) abgeb. in Kat. Picasso, Paris 1979/80, a.a.O., S.74

Braque, Gris und Picasso "sind durch die Analyse des Volumens und die des Gegenstandes hindurchgegangen ... und ... an die eigentliche Materie der Malerei herangekommen, das gestalterische Wesen (nature plastique) der eigenen Fläche." [1]

Dies wird teilweise ganz konkret angegangen und als Ergebnis entstehen die kubistischen Bildcollagen. (Abb. 46, 47, 48)

Die Anlage der Bildcollagen von Braque (1913/14), Gris (1914) und Picasso (1913) folgt ganz ähnlichen Prinzipien.

In den drei Collagen sind sowohl gemalte Partien als auch solche, die aus eingeklebten Gegenstandsfragmenten bestehen.

Braque sagt 1917 selbst dazu: "Die 'papiers collés', das nachgeahmte Holz und andere Elemente von gleicher Eigentümlichkeit, deren ich mich in einigen meiner Bilder bedient habe, beeindrucken gleichfalls durch die Simplizität der Fakten; und das ist es, was ihre Verwechslung mit der optischen Täuschung bewirkt hat, zu der sie aber in genauem Gegensatz stehen. Sie sind ebenfalls simple Fakten, doch durch den Geist erschaffen, und stellen eine der Rechtfertigungen für eine neue Figuration im Raum dar."[2]

---

[1] A. Gleizes, Kubismus, a.a.O., S. 17

[2] zit.bei E. Fry, Der Kubismus, a.a.O., S. 157

Die einzelnen Farb- und Materialpartien des kubistischen Bildobjekts definiert Imdahl als "Facetten eines räumlich zusammenhanglosen und endgültigen, in der optischen Ebene des Bildes aber koordinierten und kohärenten Systems."[1)]

Für die Beziehung vom Betrachter zum Bild oder Bildobjekt - und dies gilt nun für alle "modernen" Kunstrichtungen, zunehmend für das Fortschreiten der Abstraktion - hat sich nun auch eine andere Position konstituiert.

Vom Betrachter wird eine Sehweise gefordert, die Abstand nimmt von den "Normalisierungen der Erfahrung."[2)]

Dies hat wiederum Konsequenzen: "Der Sinn des Bildes, den der Betrachter aus der gegebenen Struktur selbständig und produktiv erschließt und auch selbständig zu erschließen veranlaßt ist, kann zwar, muß aber nicht dem Konzept des Künstlers entsprechen."[3)]

Bei den Experimenten mit Collagen bleibt es nicht. Die Möglichkeiten der Bildobjekte werden wieder von Picasso weitergeführt zur "Konstruktion".

---

1) M. Imdahl, Cezanne, Braque, Picasso, a.a.O., S. 343
2) C. Einstein, Die Kunst des 20. Jahrhunderts, a.a.O., S. 59
3) M. Imdahl, op.cit., S. 327

Bis 1916 entsteht eine lange Serie von Materialassemblagen. Die verschiedensten Materialien - Papier, Pappe, Holz, Nadeln, Draht, Faden, Stoff, Metall, Sand - werden mit den verschiedensten Malmaterialien und -techniken - Öl, Pastell, Kreide, Kohle, Tinte, Bleistift - kombiniert[1] zu Konstruktionen, die teilweise als freistehende stereometrische Objekte, teilweise als Bildobjekte ausgeformt werden.

Als Beispiel diene der kleine, 1914 entstandene Kasten (Abb. 49), den er "Verre et Journal" nennt, der gänzlich aus verschiedenen bemalten Holzteilen zusammengesetzt ist.

Die Gegenstände von Picassos Konstruktionen sind Nachfolger seiner kubistischen Bildinhalte: Gitarre, Mandoline, Pfeife, Flasche, Glas etc.

In diesen neuen Bildobjekten "liegt aber der Ansatz zu einer Auffassung des schöpferischen Prozesses beschlossen, die zur Aufhebung der von der Tradition festgelegten Beziehung zwischen Realform und Kunstform, zwischen reellem Raum und Kunstraum, ja zwischen Bild und Gegenstand, Bild und Umwelt führen mußte. Ebenso wie das 'ungegenständliche' Bild besteht das als Gegenstand hingestellte Bild nicht mehr als Abbild des Gegenstandes, sondern von sich aus als selbständiges, zur 'reellen' Welt gehörende, diese aber in Frage stellende Realität."[2]

---

1) Die "Constructions" sind dokumentiert im Kat. Picasso, Paris 1979/80, S. 72-93

2) M. Besset, 20. Jahrhundert, a.a.O., S. 42

Für Picasso war das Material an sich von sekundärer Bedeutung, für ihn war es Farbträger und Ausdruck für Form, die Position im Raum markiert, Zeichen, mit dem er doch letztlich in der Sprache der Malerei gestaltete.

Die einzelnen Stilrichtungen der Kunst wurden in den ersten Jahrzehnten unseres Jahrhunderts international - eine gewisse Brennpunktsituation lag allerdings immer bei Paris.

Das Experimentieren mit plastisch-räumlichen Elementen inspirierte Maler in den verschiedensten Ländern.

In Italien entstehen futuristische Bildobjekte, wie die "Béguinage" von 1914 (Abb. 50)des Balla-Schülers Enrico Prampolini, "ein Stilleben aus Restchen von Spitze, Samt, Stroh, Spangeflecht und einer Feder, auf einer Holzplatte vereinigt und mit etwas roter Farbe getönt, eine für diese Zeit in Italien völlig ungewöhnliche Ansammlung von Materialien, die mit poetischem Gefühl zusammengestellt ist."[1)]

Aus Prompolinis Assemblage spricht die Faszination des Materials, das nun "Ästhetisches Objekt" geworden ist und nach künstlerischen Prinzipien geordnet neues Leben im außerzeitlichen Spannungsfeld des Bildobjekts bekommt.

[1)] H. Wescher, Die Geschichte der Collage, a.a.O., S.72

Auch im Kreis der russischen Suprematisten um Malevich werden Experimente mit der dritten Dimension des Bildes gemacht. Aus der suprematistischen Phase von Ivan Puni stammt ein "Stilleben-Relief mit Hammer"[1] von 1914 (Abb.51). Drei Rechtecke aus weiß, blau und rot gouachiertem Karton, schräg auf den hellen Bilduntergrund montiert, die rechte Ecke des größten oberen Kartons abgeknickt, eine weiße Rückseite zeigend und Schatten werfend, vermitteln den Eindruck eines materiell realisierten Trompe l'oeils, gleichzeitig aber auch entmaterialisierter, aufs Geometrische abstrahierter Formen. Ein Hammer mit stark verbrauchtem Stiel, der auf den roten Karton montiert ist, stellt einen Realbezug zur Welt der Objekte her.

Ein Bildobjekt, dessen Konzept gänzlich abstrakt ist, und dessen Kompositionsprinzipien er in seinem weiteren Werk verfolgt, macht 1915 Jean Arp. (Abb. 52)

Verschiedene bemalte Formteile, willkürliche Fragmente eines Bildmusters, deren Formen mit Zirkel und Lineal gezogen sind, bemalt mit pastosem Rot, Rosa, Beige, Gelb, Braun, Bleu, Violett und Schwarz, sind teils nebeneinander gemalt, teils ausgesägt übereinandergesetzt in verschiedenen Schichten von Oberflächenebenen.

---

[1] M. Rowell, The Planar Dimension, a.a.O., S.24

Die surrealistischen und dadaistischen Bildobjekte haben eine gänzlich andere Intention. In ihnen "gehen Abbildungen aus Physik und Alchimie, Anatomie und Naturwissenschaft, Fauna und Flora mit Gegenständen des täglichen Lebens die unerwartetsten Verbindungen ein. Räder und Flügelschrauben werden zu Gewächsen, Tapetenstücke bilden Gebirgsformationen, mikroskopische Gewebe vollführen akrobatische Tänze, Hüte produzieren sich als gläserne Marionetten."[1)]

"Katharina Ondulata" von Max Ernst entstand als Collage 1920. (Abb. 53)

Der Titel ist für das surrealistische Bild oder Bildobjekt von großer Wichtigkeit, denn meist entspinnt sich eine Dialektik zwischen verbal verstandener Absurdität und Darstellung.

Kurt Schwitters "bemühte sich, die lebensfähigen Elemente von Dada mit der dominierenden formalen Tradition von Kubismus zu verbinden."[2)]

Bei der Konzeption seiner Materialmontagen konnte er auf die Erfahrungen des Kubismus, des Futurismus und Konstruktivismus aufbauen.

Trotzdem sind seine Montagen, die er häufig "Merzbild" nennt,[3)] von starker Aussage. (Abb.54)

---

1) H. Wescher, Die Geschichte der Collage, a.a.O., S.192

2) W.C. Rubin, Dada und Surrealismus, a.a.O., S.99

3) Seit 1919 ist "Merz" die persönliche Dada-Variante von Schwitters. Bei W. Schmalenbach: Kurt Schwitters, Köln 1967, S. 60, ist die Geschichte von "Merz" von Schwitters persönlich zitiert.

Er montiert seine Bildteile, die hauptsächlich aus Abfall der verschiedensten Materialien und aus Gegenstandsfragmenten bestehen, zu einem Ensemble. Einigen Partien gibt er eine vitale, erfrischende Farbigkeit, leuchtenden Glanz oder opaken Schimmer, andere beläßt er in morbidem Zustand von Zerfall.

Darüber schreibt er selbst: "Ich sah nämlich den Grund nicht ein, weshalb man die alten Fahrscheine, angespülte Hölzer, Garderobennummern, Drähte und Radteile, Knöpfe und altes Gerümpel der Bodenkammern und Müllhalden nicht ebensogut als Material für Gemälde verwenden sollte wie von Fabriken hergestellte Farbe. Es war dies gewissermaßen eine soziale Anschauung und, künstlerisch betrachtet, ein Privatvergnügen, besonders aber letzte Konsequenz."[1)]

Bildobjekte stellen eine moderne Form von Malerei dar. Beim Bildobjekt wird Abbild durch konkrete Realität ersetzt. Dabei wird jedes Element, Farbe, plastische Form, Gegenstandsfragment oder Gegenstand als Kompositionsteil in der Ebene so angeordnet, daß eine Räumlichkeit realisiert wird. Bildobjekte sind verwirklichte Trompe l'oeils.

---

1) zit. W. Schmalenbach bei F.W. Rubin, Dada und Surrealismus, a.a.O., S. 100

Alle Bildelemente, auf die die Riegel'sche Definition von Form und Farbe in Ebene und Raum anwendbar ist, sind als Zeichen gemeint, die mehrere Bedeutungsebenen in sich vereinigen können: Wirkung der Farbe, Form als begrenzende Oberfläche, Form in materiellem Volumen. Sie sind so zueinander in Beziehung gesetzt, daß ein Gebilde entsteht, das durch seinen plastisch-haptischen Charakter in die Dimension des Räumlichen vorstößt. Es ist "gemacht", montiert, nicht ausschließlich gemalt.

Bildobjekte sind Malerei mit Gegenständen.

G Zur Ikonologie[1] der Objektbilder und Bildobjekte

Die Untersuchung hat gezeigt, daß auf Objektbildern und Bildobjekten Gegenstände dargestellt oder integriert werden, deren Erscheinen im Bild nur teilweise allegorisch-emblematisch erklärt werden kann. Sogar zur Blütezeit der Allegorese ist eigentlich nur für Holland eine direkte Beziehung zu allegorisch aenigmatischer Sinnbesetzung nachweisbar. Über dessen Grenze hinaus werden nur für einige wenige allgemeine Themen wie "Vanitas" und in Gegenständen dargestellte Attribute oder Begriffsverkörperungen verwandt.

Panofsky schließt für die Bildgattungen, die Gegenstand unseres Interesses sind, sogar gänzlich den Bereich des "sekundären oder konventionalen Sujets" aus.[2]

Hier soll nun versucht werden, in der ikonologischen Interpretation der Bedeutung des Gegenstands im Bild und Bildobjekt gerecht zu werden.

---

[1] E. Panofsky, Sinn und Deutung in der bild. Kunst, a.a.O., S. 41
"Die Entdeckung und die Interpretation dieser symbolischen Werte (die dem Künstler selber häufig unbekannt sind und die sogar entschieden von dem abweichen können, was er bewußt auszudrücken suchte) ist der Gegenstand dessen, was wir im Gegensatz zur Ikonographie, Ikonologie nennen können.

[2] ders., S. 42 f
"... so ist die korrekte Analyse von Bildern, Anekdoten und Allegorien die Voraussetzung für ihre korrekte ikonologische Interpretation - es sei denn, wir haben es mit Kunstwerken zu tun, in denen der ganze Bereich des sekundären oder konventionalen Sujets ausgeschaltet und ein unmittelbarer Übergang von Motiven zum Gehalt bewirkt ist, wie es bei der europäischen Landschaftsmalerei, bei Stilleben und Genremalerei der Fall ist, gar nicht zu reden von nichtgegenständlicher Kunst."

Eva Badelt hat das Stilleben als bürgerliches Bildthema definiert;[1] auch Ch. Burda bringt in differenzierterer Form diese Interpretation.[2]

Dies deckt jedoch nur einen Teilbereich der Sphären ab, in denen Objektbilder wirksam werden. Als wichtige Bestandteile in fürstlichen Kunstkammern waren sie beliebte Sammlerstücke für Aristokraten und als Bildelemente innerhalb von Raumdekorationen schmückten sie u.a. Patrizierpalais.

Wenn man den Aspekt des Bürgerlichen ersetzt durch den des sozialen, kulturellen Umfeldes des Menschen, das die intime, individuelle und private Sphäre spiegelt, charakterisiert dies die Situation treffender.

Objektbilder und Bildobjekte tauchen immer in Epochen menschlicher Individuation auf.

Von der Bilderfindung her zählen sie zu jenen Motiven, die Bialostocki als "Rahmenthemen oder archetypische Bilder" bezeichnet.[3] Er nennt sie auch "Grundformen".

Ihr Erscheinen in der bildenden Kunst - möglicherweise in verschiedenen Kulturkreisen - in den verschiedensten Epochen und dann jeweils mit verändertem symbolischen Gehalt[4] führt er darauf

---

1) E. Badelt, Das Stilleben als bürgerl.Bildthema,a.a.O.

2) Ch. Burda, op.cit., S. 168 ff

3) J. Bialostocki, Stil u. Ikonographie, daraus: Die Rahmenthemen und archetypischen Bilder, S.111

4) ebd., S. 114
"Ikonographische Schwerkraft konzentriert sich um Bilder, welche mit besonderer und typischer Bedeutung geladen sind und in denen ... sowohl christlich-religiöse als auch weltliche Inhalte miteinander verschmolzen werden können."

zurück, daß es sich um "Bilder von außerordentlich großer menschlicher Bedeutung"[1] handelt.

Erstaunlicherweise hat man sich erst in unserem Jahrhundert mit der Bedeutung der Gegenstände auseinandergesetzt, die die menschliche Umgebung ausmachen.[2]

Der Gegenstand im eingeengten Sinn - als materielles Gebilde - ist nicht Gegenstand hoher Philosophie. Erst die Kunstliteratur der letzten Jahrzehnte greift dieses Thema auf.[3]
"Der tote Gegenstand wurde als lebendiges Ding erkannt, und als solches interessant, lockend, rätselhaft, wunderbar."[4]

Tatsächlich stellen die Gegenstände als "niedere" Pedants zusammen mit den "hohen" Kunstwerken der bildenden Künste die materiell objektivierten Produkte menschlicher Kreativität und Schaffenskraft dar.
In der Welt der Kunst und in der Welt der Gegenstände drückt sich menschliche Kultur und Zivilisation aus. Genau wie das Kunstwerk wird dadurch jeder Gegenstand zum Symbol menschlichen Wirkens und Gestaltens. Er verweist mit seinem Hiersein und Sosein auf Menschen, deren Wesen und Umgebung er charakterisiert.

So ist jeder Gegenstand auch ohne anloge Zusatzbedeutung Symbol.

---

1) J. Białostocki, Stil u. Ikonographie, daraus: Die Rahmenthemen und archetypischen Bilder, a.a.O.,S.113

2) s.hierzu: Jean Baudrillard, Das Ding und das Ich,a.a.O. S. 103,

zu 2)+3) W. Haftmann u. W. Hofmann haben sich in den in der Bibliographie zit. Werken d. Aspekts angenommen

4) W. Haftmann, Metamorphose des Dinges, a.a.O.,S.11

Wenn man (grob) verallgemeinert, kann man sagen, der Gegenstand unterscheidet sich vom Kunstwerk durch seine Gebrauchsfähigkeit.

Marcel Duchamp hat von dieser Idee ausgehend einen gewöhnlichen, maschinenfabrizierten Gebrauchsgegenstand aus unedlem Material, einen Flaschentrockner zum Kunstwerk erklärt, indem er ihn ins Museum brachte.[1)]

Mit diesem ironischen Akt, der heute noch die Gemüter derjenigen bewegt, die über Kunst refkletieren, hat er einige heilige Postulate in ihren Grundfesten erschüttert. Er hat damit die Verworrenheit des Kunstbegriffs entlarvt, der inzwischen zu einem reinen Verabredungsbegriff geworden ist, "Kunst ist das, was wir als solche gelten lassen."[2)] Weiter hat er ein Phänomen in den Brennpunkt der Aufmerksamkeit gerückt, das einen zentralen Anteil am modernen Kunstschaffen - seit dem 19. Jahrhundert - hat und wieder zu unserem ursprünglichen Thema zurückführt: "Die Verdinglichung des Kunstwerks".[3)] Er lenkt das Interesse auf den Gegenstand und mit der provokanten Auswahl eines so betont gewöhnlichen Gegenstandes greift er gleichzeitig den Kult des kostbaren Objet d'Art an und reißt auch dieses Podest ein.

Die französische Sprache kennt den Ausdruck "Objet d'Art", der in keinem Dictionnaire und in keiner Enzyklopädie erläutert wird. Er kann sowohl ein

---

1) S. hierzu: W.R.Wendt, Ready-made, a.a.O.

2) W. Hofmann, Grundlagen der modernen Kunst, a.a.O.,S.27

3) ebd., S. 46 ff

4) H. Bauer, Rokokomalerei,a.a.O., S. 16
"Madame de Pompadour besaß in ihrem Boudoir einen kleinen Garten aus Porzellanblumen, die mit dem entsprechenden Blumenparfüm besprengt waren."

Bild von Raffael umschreiben als auch einen Strauß Porzellanblumen.

Die Geschichte der Wertschätzung von Gegenständen, die wegen ihrer besonderen Gestaltung oder wegen ihres Materials in hohem Ansehen standen und noch stehen, hat eine noble und lange Tradition und hängt zusammen mit der Geschichte des Sammelwesens.

Sammlungen sind aus dem Verständnis ihrer Geschichte her gesehen profanisierte Weihegaben, säkularisierte Heiligtümer.

Kunst ist auch heute in vielen Fällen ein Surrogat für Religion.

M. Rheims beschreibt als Charakteristikum für eine bestimmte Sammlerschicht deren Annäherung an das Objet d'Art als eine Art religiösen Akt.[1)]

Baudrillard, der soziologisch-psychologische Gegenstandsanalysen betreibt, spricht in diesem Zusammenhang von "alten Objekten[2)] ... die ganz anderen Bedürfnissen zu entsprechen haben als Gebrauchsgegenstände: nämlich Zeugnis, Andenken, Nostalgie und Evasion zu sein ... Das alte Objekt stellt nämlich die Dimension der Zeit und der Dauer dar[3)] ... den Mythos des Ursprungs."[4)]

Auch Alois Riegl hat sich mit diesem Phänomen befaßt. Er spricht in diesem Zusammenhang von Alterswert (auch Denkmalswert und Erinnerungswert).

---

1) M. Rheims, La vie étrange des objets, a.a.O., 39 ff
Das Objet d'Art wird auch als curiosité bezeichnet, sein Sammler als curieux, ohne daß diesem Wort der abschätzige Beigeschmack wie bei der Übernahme in unsere Sprache anhaftet.
Damit beschäftigt sich o.g. Arbeit, aber auch:
Ch. Blanc, Le Trésor de la curiosité, a.a.O., und
Ch. Baudelaire, Les curiosités esthétiques, a.a.O.,

2) J. Baudrillard, Das Ding und das Ich, a.a.O., S. 95

3) ebd., S. 96

4) ebd., S. 98

Er definiert diese Werte, die der Betrachter in dem alten Artefakt empfindet, als religiösen Gefühlswerten ähnlich und als Kollektivphänomen mit Anspruch auf Allgemeingültigkeit. Im Alterswert sieht er eine Faszination mit Vanitascharakter, dergestalt, daß das Artefakt im natürlichen Kreislauf des Verfalls steht und dessen Spuren trägt. Er motiviert dies durch eine Art "des Interesses für alle, auch die geringsten Taten und Geschicke selbst der Geringsten, das Interesse für die Geschichte der Menschheit überhaupt, in deren jedem einzelnen Individuum wir ein Stück unserer selbst wiedererkennen."[1)]

Neben den Gegenständen, die mit materiell-ideellen Werten aufgeladen sind,[2)] zu denen auch Naturobjekte gehören können, steht die Fülle der gänzlich alltäglichen Gegenstände, die entweder aus menschlicher Produktion stammen oder Naturprodukte für den menschlichen Bedarf sind.

Jetzt steht zu fragen, welche Bedeutung das Abbilden des Gegenstandes oder das Integrieren in ein Kunstgebilde hat.

---

1) A. Riegl, Gesammelte Ausätze, daraus:
Der moderne Denkmalskultus, a.a.O., S. 151

2) M. Rheims, op.cit., S. 75,
gibt die Spannweite des Objektrepertoires an:
"Pour qu'aux yeux de l'amateur l'objet mérite son nom, il doit être façonné, transformé ou simplement présenté par la main de l'homme. Peu importe si son origine est végétale (une branche de corail montée), minérale (une boule de cristal de roche) ou animale (un os de renne gravé). L'important est qu'il ait suffisamment de beauté, de caractère, d'équilibre, de charme, de singularité pour lui plaire."

Durch den Akt des Einbeziehens in ein Kunstwerk wird dem Gegenstand eine so hohe Bedeutung zugemessen, daß er abbildungswürdig wird. Damit wird er aus der Gebrauchs- und Verschleißsphäre (wenn auch nur abbildlich im Falle des Objektbildes) herausgenommen und wird zum Objet d'Art.

Viele Gegenstände haben eine kurz befristete Existenzdauer. Das Herausgreifen dieser Gegenstände aus der zu ihrem Ende führenden Bahn und ihr Festhalten im Bild führt das Dargestellte einer anderen Zustandsebene zu.
"Die bildnerische Gestaltung erhebt das Dargestellte aus dem ewigen Wandel der Zeit in eine überzeitliche Sphäre, verleiht ihm Ewigkeitswert. Das Bildwerk wird der Zeit und Vergänglichkeit, dem ewigen Sterben allen Lebens in der Zeit als dem Urerlebnis des Menschen entgegengestellt, entweder im religiösen Sinne als Gewährleistung und Ausdruck eines überirdischen Weiterlebens oder im sozialen als Sicherung bleibenden Gedenkens, als Sinnbild und Wahrzeichen des Ruhmes."[1)]

Damit überstehen die solchermaßen fixierten Objekte spirituell ihr physiologisches Ende und zeugen im Bild von ihrer Existenz.

Darin liegt einerseits ein Erkennen der Vergänglichkeit und andererseits das Demonstrieren der dem Menschen möglichen Schöpfung eines dauerhaften

---

[1)] D. Frey, Bausteine zu einer Philosophie der Kunst, a.a.O., S. 213

Gebildes (das allerdings auch in einer länger angelegten Zeitspanne der Vergänglichkeit unterworfen ist).

"Jedes Kunstwerk ist eine Rettungsaktion vor dem ewigen Vergehen, das immer mit neuem Werden verbunden ist, dem Einzelnen aber als Ungerechtigkeit erscheinen mag. Aus dem Gefühl einer Abwehr dagegen kristallisiert sich alles künstlerisch Geformte. Ohne des Tod gäbe es keine Kunst."[1)]

[1)] W. Pinder, Aussagen zur Kunst, a.a.O., S. 31

Das Literaturverzeichnis umfaßt die zitierte Literatur sowie eine Auswahl der wichtigsten Werke, die zur Bearbeitung des Themas von Bedeutung war.

Das Verzeichnis ist alphabetisch nach Verfasser- bzw. Herausgebername geordnet, sofern diese unbekannt bzw. unsicher sind, nach Stichworten. Werden mehrere Werke eines Autors aufgezählt, so geschieht dies in der chronologischen Reihenfolge ihres Erscheinens.

Altertümer von Pergamon. Die Paläste der Hochburg. Von G. Kawerau u. Th. Wiegand, Berlin u. Leipzig 1930

Arnheim R.: Kunst und Sehen, Berlin 1965

Arnheim R.: Anschauliches Denken. Zur Einheit von Bild und Begriff, Köln 1972

Aster E.: Geschichte der Philosophie, Stuttgart 1963, 14. Aufl.

Badelt E.: Das Stilleben als bürgerliches Bildthema und seine Entwicklung von den Anfängen bis zur Gegenwart, Diss. Würzburg 1938

Badt K.: Die Kunst Cézannes, München 1958

Badt K.: Raumphantasien und Raumillusionen. Vom Wesen der Plastik, Köln 1963

Baldass L.: Sittenbild und Stilleben im Rahmen des niederländischen Romanismus. In: Jahrbuch der Königlichen Sammlungen in Wien, Band 36 , 1923

Bandmann G.: Der Wandel der Materialbewertung in der Kunsttheorie des 19. Jahrhunderts.In: Beiträge zur Theorie der Künste im 19. Jhd., Band 1, hrsg.v. H. Koopmann und J.A.Schmollgen. Eisenwerth, Frankfurt 1971

Bandmann G.: Bemerkungen zu einer Ikonologie des Materials. In: Städel-Jahrbuch, München 1969

Battersby M.: Trompe l'oeil. The Eye Deceived, London 1974

Baudelaire Ch.: Les curiosités esthétiques, Paris 1868

Baudrillard J.: Das Ding und das Ich. Gespräch mit der täglichen Umwelt, Paris 1968, Wien 1974

Bauer H.: Rocaille. Zur Herkunft und zum Wesen eines Ornament-Motivs. Neue Münchner Beiträge zur Kunstgeschichte. Hrsg. v. Kunsthistorischen Seminar der Universität München unter der Leitung von H. Sedlmayr. Band 4, Berlin 1962

Bauer H.: Rembrandt vor der Staffelei. In: Festschrift W. Braunfels Hrsg.v. F. Piel u. J. Traeger, Tübingen 1977

Bauer H.: Rokokomalerei. Sechs Studien, Mittenwald 198

Baumgarth Ch.: Geschichte des Futurismus, Hamburg 1966

Baumgart F.: Zur geschichtlichen und soziologischen Bedeutung des Tafelbildes. In: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, 13, 3, 1935

Baumgart F.: Renaissance und Kunst des Manierismus, Köln 1963

Benjamin W.: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, 11. Aufl., Frankfurt 1979

Bergström I.: Dutch Still-Life Painting, London 1956

Bergström I.: Disguised symbolism in "Madonna" pictures. In: Burlington Magazine, 97, 1955

Bergström I.: Revival of Antique Illusionistic Wall-painting in Renaissance Art, Göteborg 1957 (Acta Universitatis Gothoburgensis, Göteborgs Universitets Arsskrift, Bd.LXIII)

Bergström I.: Notes of thebounderies of vanitas significance. In: Ijdelheid der Ijdelheden. Hollandse Vanitas-Vorstellingen uit de zeventiende eeuw, Leiden 1970

Bernström J.: Iconographica, Stockholm 1957 und 1958

Bernt W.: Die niederländischen Maler des 17. Jh., München 1960

Besset M.: 20. Jahrhundert, Stuttgart 1971

Beyen H.G.: Über Stilleben aus Pompeji und Herculaneum, S. Gravenhage 1928

Beyen H.G.: Über ein Fragment einer Wanddekoration mit Stilleben aus Pompeji. In: Jahrbuch d.dt. Archäologischen Instituts, Berlin und Leipzig 1928

Beyen H.G.: Die Pompejianische Wanddekoration vom 2. bis 4. Stil, 1. Band Haag 1938, 2. Band Haag 1960

Białostocki J.: Stil und Ikonographie. Studien zur Kunstwissenschaft, Dresden 1966

Blanc Ch.: Le Trésor de la Curiosité, Paris 1857

Bol L.J.: Holländische Maler des 17. Jh. Nahe den großen Meistern. Landschaften und Stilleben, Braunschweig 1969

Borinski K.: Die Antike in Poetik und Kunsttheorie vom Ausgang des klass. Altertums bis auf Goethe und W.v.Humboldt, 2 Bände, Darmstadt 1965

Bousquet J.: Malerei des Manierismus. Die Kunst Europas von 1520 - 1620, München 1963 und 1964

Brauner J.: Sebastian Stosskopf, Straßburg 1933

Braunfels W.: Nimbus und Goldgrund. Wege zur Kunstgeschichte 1949 - 1975, Mittenwald 1979

Braun-Feldweg W.: Gestaltete Umwelt, Berlin 1956

Brandel F.: Die Geschichte der Zivilisation. 15. - 18. Jh., München 1971

Braque G.: Vom Geheimnis der Kunst. Gesammelte Schriften und von Dora Vallier aufgezeichnete Gespräche, Zürich 1958

Bredius A.: Künstler-Inventare. Urkunden zur Geschichte der holl. Kunst des 16., 17. u. 18. Jhd., 6 Teile, Nachträge, Register, Haag 1915-1922

Breton A.: Der Surrealismus und die Malerei, Berlin 1967

Brown B.R.: Ptolemaic Paintings and Mosaics and the alexandrian Style. In: Monographs on Archeology and Fine Arts VI, Cambridge, Mass., 1957

Bürger W.: Kunstkritik, dt. Bearbeitung von A. Schmarsow u. B. Klemm, Leipzig 1908

Burckhardt J.: Kulturgeschichtliche Vorträge, Leipzig 1929

Burckhardt J.: Gesamtausgabe, Band 5, Die Kultur der Renaissance in Italien. Ein Versuch. Hrsg.v.W.Kaegi, Berlin, Leipzig 1930

Burckhardt J.: Gesamtausgabe, Band 6, Die Kunst der Renaissance in Italien. Hrsg.v.H.Wölfflin, Berlin, Leipzig 1932

Burda Ch.: Das trompe l'oeil in der holländischen Malerei des 17. Jh., Diss. München 1969

Cassirer E.: Philosophie der symbolischen Formen, 3 Bände, Darmstadt 1956

Cavestany J.: Floreros y Bodegones en la pintura Espanola, Madrid 1935

Cézanne P.: Über die Kunst. Gespräche mit Gasquet. Briefe, Mittenwald 1980

Charbonneaux J., Martin R., Villard F.: Das hellenistische Griechenland, München 1971

Chardin.Katalog zur Ausstellung, Paris 1979

Claudel P.: Vom Wesen der holl. Malerei, Wien 1937

Croce B.: Kleine Schriften zur Ästhetik in zwei Bänden. Ausgewählt und übertragen von J.v.Schlosser, Tübingen 1929

Curtius L.: Die Wandmalerei Pompejis, Darmstadt 1960 (1. Aufl. 1929)

Daut R.: Imago. Untersuchungen zum Bildbegriff der Römer, Heidelberg 1975

Deichmann F.W.: Ravenna, Baden-Baden 1959

Diderot D.: Salons. Texte établi présenté par J. Sernec et J. Adhémar, 2 éd. Oxford 1975

Dittmann L.: Die Willensform im Kubismus. In: Argo, Festschrift für K. Badt zu seinem 80. Geburtstag. Hrsg. M. Gosebruch u. L. Dittmann, Köln 1970

Dvořák M.: Kunstgeschichte als Geistesgeschichte. Nachdruck der Ausgabe München 1924, Mittenwald 1979

Dvořák M.: Ein Stilleben des Bueckelaer oder Betrachtungen über die neuzeitliche Kabinettmalerei. In: Jahrbuch der Königl. Sammlungen in Wien, Band 36, 1923

Eckstein F.: Untersuchungen über die 'Stilleben' genannten Bilder in der camp. Wandmalerei, Diss. Freiburg 1950 und Berlin 1957

Einstein C.: Die Kunst des 20. Jahrhunderts, Berlin 1928

Faré M.: La Nature Morte en France, Genf 1962

Faré M.: De quelques termes désignant la peinture d'objet. In: Etudes d'art francais offertes à Charles Sterling, Paris 1975

Fiocco G.: Carpaccio. In: Bollettino del Museo Civico in Padova, Jg. XLIV, 1965

Fiensch G.: Form und Gegenstand. Studien zur niederländischen Malerei des 15. Jahrhunderts, Köln und Graz 1961 (Münstersche Forschungen. Hrsg. J. Trier und O. Herding, Heft 13)

Fischer P.: Das Mosaik. Entwicklung, Technik, Eigenart, Wien, München 1969

Floerke H.: Studien zur mittelalterlichen Kunst- und Kulturgeschichte. Die Formen des Kunsthandels, das Atelier und die Sammler in den Niederlanden vom 15.-18. Jh., München und Leipzig 1905

Fredericksen B.: Masterpieces of Painting in the J.Paul Getty Museum, Malibu 1980

Frey D.: Kunstwissenschaftliche Grundfragen, Darmstadt 1962

Frey D.: Bausteine zu einer Philosophie der Kunst, Darmstadt 1976

Friedlaender M.: Über die Malerei, München 1963

Fry E.: Der Kubismus, Köln 1966

Gadamer H.G.: Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik. 2. Aufl., durch einen Nachtrag erweitert, Tübingen 1965

Gammelbo P.: Cornelius Norbertus Gijsbrechts og Franciskus Gijsbrechts. In: Kunstmuseets Arsskrift, Kopenhagen 1952-55

Gammelbo P.: Dutch Still Life Painting in Danish Collections, Kopenhagen 1960

Gantner J.: Das Bild des Herzens. Über Vollendung und Un-Vollendung in der Kunst. Reden und Aufsätze, Berlin 1979

Gaya-Nuño J.A.: Das spanische Stilleben. In: Die große Zeit des europäischen Stillebens, Stuttgart-Zürich 1980

Gehlen A.: Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei, Frankfurt und Bonn 1965 (1960)

Gehlen A.: Der Mensch. Seine Natur und seine Stellung in der Welt, Wiesbaden 1976 (11. Aufl.)

Gerson H.: Das trügerische Stilleben in der holländischen Malerei des 17. Jh. In: Sitzungsberichte der kunstgeschichtlichen Gesellschaft zu Berlin, N.F. 63, 11, 1962/63

Gleizes A.: Kubismus, Mainz 1980

Gombrich E.: Meditation über ein Steckenpferd. Von den Wurzeln und Grenzen der Kunst, Wien 1973 (London 1963)

Gombrich E.: Kunst und Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung, Stuttgart und Zürich 1978 (Oxford 1977)

Goncourt E.u.J.: Die Kunst des 18. Jahrhunderts, Leipzig 1908

Götz W.: Wahrheit und Wahrscheinlichkeit in einigen Trompe l'oeil-Bildern im Saarlandmuseum. In: Saarbrücker Hefte, Heft 27, 1968

Grabar A. u. Nordenfalk C.: Die großen Jahrhunderte der Malerei. Das frühe Mittelalter. Vom vierten bis zum elften Jahrhundert, Geneve 1957

Gray Ch.: Cubist aesthetic theories. Baltimore 1956 (1953)

Greindl E.: Les peintres flamandes de nature morte au XVIIe Siècle, Bruxelles 1956

Haftmann W.: Malerei im 20. Jahrhundert, München 1954

Haftmann W.: Skizzenbuch zur Kultur der Gegenwart. Reden und Aufsätze, München 1960

Halder A.: Kunst und Kult, Freiburg, München 1964

Hartmann N.: Der Aufbau der realen Welt, Berlin 1940

Hauser A.: Methoden moderner Kunstbetrachtung, München 1959

Hauser A.: Der Ursprung der modernen Kunst und Literatur, München 1964

Hauser A.: Soziologie der Kunst, München 1974

Hetzer Th.: Aufsätze und Vorträge, Bd. I u. II, Leipzig 1957

Hofmann W.: Grundfragen der modernen Kunst, Stuttgart 1978

A. Houbrakens große Schouburg der Niederl. Maler und Malerinnen. Übersetzt mit Einleitung, Anmerkungen und Inhaltsverzeichnissen versehen von A.v.Wurzbach, I. Band, Wien 1880

Huizinga J.: Holländische Kultur des 17. Jh. Eine Skizze, Frankfurt 1977 (Basel 1961)

Hüttinger E.: Der Mensch als Stilleben. In: Schweizer Monatshefte, 1954

Imdahl M.: Cézanne-Braque-Picasso. Zum Verhältnis zwischen Bildautonomie und Gegenstandssehen. In: Wallraff-Richartz-Jahrbuch, XXXI, 1969

Jantzen H.: Über den gotischen Kirchenraum und andere Aufsätze, Berlin 1951

Jantzen H.: Über den kunstgeschichtlichen Raumbegriff, Darmstadt 1962

Jung C.G.: Der Mensch und seine Symbole, 9. Aufl., 1979,2. Aufl. der Sonderausgabe,Olten 1968

Kähler H.: Rom und seine Welt, München 1958

Kaemmerling E.: (Hrsg.) Ikonographie und Ikonologie. Theorien - Entwicklung - Probleme. Bildende Kunst als Zeichensystem, Band 1, Köln 1979

Kahnweiler D.H.: Der Weg zum Kubismus, Stuttgart 1958

Kahnweiler D.H.: Juan Gris. Leben und Werk, Stuttgart 1968, 1. Aufl. 1946

Katalog: The Planar Dimension, Europe, 1912-1932 by Margit Rowell, New York 1979

Katalog der Ausstellung "Illusionism and Trompe l'oeil", San Francisco 1949

Ausstellungskatalog Haus der Kunst München "Der Surrealismus 1922 - 1942", 11. März bis 7. Mai 1972

Katalog:	Juan Gris, Baden-Baden 1974
Katalog:	Die reine Form. Von Malewitsch bis Albers, Düsseldorf 1976
Katalog:	Picasso. Oeuvres recues en paiement des droits de succession, Paris 1979/80
Katalog:	Picasso. Aus dem Museum of Modern Art New York und Schweizer Sammlungen, Basel 1976
Katalog:	Boîtes, Paris 1976/77
Katalog:	Die Sprache der Bilder. Realität und Bedeutung in der niederländischen Malerei des 17. Jhds., Braunschweig 1978
Katalog:	Stilleben in Europa, Münster und Baden-Baden 1979/80, im Text abgekürzt Kat.St.E.
Katalog:	The Avant-Garde in Russia, Los Angeles 1980
Keller O.:	Die antike Tierwelt, Band I u. II, Leipzig 1913
Kellerer Ch.:	Objet trouvé und Surrealismus. Zur Psychologie der modernen Kunst, Hamburg 1968
Kersting H.:	Trompe l'oeil. Die Relation von Bild und Gegenstand, bisher unveröffentl. Diss. Bochum, o.Dat.
Klee P.:	Schriften, Rezensionen und Aufsätze. Hrsg.v.Ch. Geelhaar, Köln 1976
Kofler L.:	Zur Geschichte der bürgerlichen Gesellschaft, Neuwied, Berlin 1966
Kraus Th.:	Das römische Weltreich, Frankfurt-Berlin 1967 (Propyläen Kunstgeschichte, Band 2)
Kris E.:	Georg Hoefnagel und der wissenschaftliche Naturalismus. In: Festschrift J.v.Schlosser, zum 60. Geburtstag, 1927
Krueger I.:	Trompe l'oeil oder Quodlibet. In: Das Rheinische Landesmuseum Bonn, G.G. 1973
Kübler R.:	Der Bilderrahmen im Lichte seiner wichtigsten Funktionen. Diss. Tübingen 1970

Lafuente-Ferrari E.: La peinture de bodegones en espagne. In: Gazette des beaux arts, Pér. 6, Année 1977

Lange K.: Das Wesen der Kunst. Grundzüge einer illusionistischen Kunstlehre, Berlin 1907 (1901)

Latte K.: Römische Religionsgeschichte, München 1960

Leroi-Gourhan A.: L'homme et la matière, Paris 1943

Liebenwein S.W.: Studiolo, Berlin 1977

Lippold G.: Antike Gemäldekopien. In: Abhandlungen der Bayer. Akademie der Wissenschaften, München 1951

Maiuri A.: Pompeji, Zürich 1929

Martin C.W.: De hollandsche schilderkunst in de zwentiende eeuw, I, Amsterdam 1935, II Amsterdam 1936 (Bd. I. u. II)

Marucchi O.: Handbuch der christlichen Archäologie, deutsch bearb.v. P.F. Segmüller, Einsiedeln, Waldshut, Cöln a. Rh., 1912

Mau A.: Pompejanische Beiträge, Berlin 1879

Mau A.: Geschichte der dekorativen Wandmalerei in Pompeji. Text und Tafeln, Berlin 1882

Michalski E.: Die Bedeutung der ästhetischen Grenze für die Methoden der Kunstgeschichte. In: Kunstwissenschaftliche Studien, Band XI, Berlin 1932

Monroy E.-F.v.: Embleme und Emblembücher in den Niederlanden 1560-1630, Utrecht 1964

Montaigne M.: Essais. Hrsg. und mit einem Nachwort versehen von R.-R.Wuthenow, Revidierte Fassung der Übertragung von J.J. Bode, 2. Aufl. 1980 Frankfurt, 1. Aufl. 1976

Mrazek W.: Ikonologie der barocken Deckenmalerei, Wien 1953

Müller W.J. Der Maler Georg Flegel und die Anfänge des Stillebens, Frankfurt a.M., 1956 In: Schriften des Historischen Museums

Müller E.: Geschichte der Theorie der Kunst bei den Alten, Neudruck d.Ausg. von 1834, Osnabrück 1970

Nilsson: Die Geschichte der griechischen Religion, Band I, 3. Aufl. München 1967

Nordenhagen P.J. und l'Orange H.P.: Das Mosaik, München 1960

Oertel R.: Die Vergänglichkeit der Künste. In: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, Dritte Folge, Band XIV, 1963

Otrange-Mastai M.: Illusion in Art.Trompe l'oeil. A History of Pictorial Illusionism. New York 1975

Overbeck J.: Die antiken Schriftquellen zur Geschichte der bildenden Künste bei den Griechen, Leipzig 1868

Paecht O.: Gestaltungsprinzipien der westlichen Malerei des 15. Jhds., In: Kunstwissenschaftliche Forschungen, Band II, Berlin 1933

Panofsky E.: Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie, Leipzig, Berlin 1924, Studien der Bibliothek Warburg. Hrsg.F. Saxl

Panofsky E.: Early Netherlandish Painting. Its Origins and Character. Vol. I, Vol. II, Cambridge, Mass. 1953

Panofsky E.: Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft. Hrsg.v. H. Oberer und E. Verheyen, 2., erweiterte u. verbesserte Aufl., Berlin 1974

Panofsky E.: Sinn und Deutung in der bildenden Kunst, Köln 1975

Petronius: Satyrica, 2. verb. Aufl., München 1978 (1965)

Philostratos: Die Bilder, München 1968

Piel F.: Die Ornament-Grotteske in der italienischen Renaissance, Berlin 1962

Piel F.: Betrachtungen zum Begriff Bild Manuskript o.J.

Plietzsch E.: Holländische und flämische Maler des XVII. Jhds., Leipzig 1960

Plinius Secundus C.: Von der Malerei. In: "Historia naturalis' Frankfurt a.M. 1925. Hrsg. v.W.Scheurmeyer

Poch-Kalous M.: Das Trompe l'oeil-Stilleben. In: Mitteilungen der Gesellschaft für vergleichende Kunstforschung in Wien, 28. Jahrg., Sept. 1975

Prokop: Bauten. Paulos Silentarios. Beschreibung der Hagia Sophia, München 1977

Rheims M.: La vie étrange des objets. Histoire de la curiosité, Paris 1959

Riegl A.: Gesammelte Aufsätze, Augsburg, Wien 1929, daraus: Der moderne Denkmalskultus. Sein Wesen und seine Enstehung (1903)

Riegl A.: Das holländische Gruppenporträt, Wien 1931

Rohde E.: Pergamon. Burgberg und Altar, Berlin 1964

Rossi F.: Malerei in Stein. Mosaikarbeiten und Steinintarsien, Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz 1969

Rotzler W.: Objektkunst. Von Duchamp bis Kienholz, Köln 1972

Rudolph H.: Vanitas. Die Bedeutung mittelalterlicher und humanistischer Bildinhalte in der niederländischen Malerei des 17. Jhds. In: Festschrift W. Pinder, Leipzig 1938

Rubin W.S.: Dada und Surrealismus, Stuttgart 1972

Sandrart J.v.: Academia nobilissimae Artis Pictoriae, Nürnberg 1675

Sauser E.: Frühchristliche Kunst. Sinnbild und Glaubensaussage, Innsbruck, Wien, München 1966

Schapiro M.: Modern Art. 19th & 20th Centuries, London 1978

Schefold K.: Pompejanische Malerei. Sinn und Ideengeschichte, Basel 1952

Schefold K.: Die Wände Pompejis. Topographisches Verzeichnis der Bildmotive, Berlin 1957

Schefold K.: Griechische Kunst als religiöses Phänomen, Hamburg 1959

Schefold K.: Vergessenes Pompeji, München 1962

Schefold K.: Römische Kunst als religiöses Phänomen, Hamburg 1964

Schlosser J.v.: Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance, Leipzig 1908

Schmidt G.: Juan Gris und die Geschichte des Kubismus, Baden-Baden 1957

Schmoll gen. Eisenwerth J.A. (Hrsg.): Das Unvollendete als künstlerische Form. Ein Symposion, Bern, München 1959

Schöne W.: Über das Licht in der Malerei, Berlin 1977, 1. Aufl. 1954

Schrade H.: Malerei des Mittelalters. Gestalt, Bestimmung, Macht, Schicksal, Köln 1958

Schubring P.: Die Kunst der Hochrenaissance in Italien, Berlin 1926

Schwarz H.: Vermeer and the camera obscura. In: Pantheon III, 1966

Schwarz K.L.: Zum ästhetischen Problem des 'Programms' und der Symbolik und Allegorie in der Malerei. Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, Band 12, 1937

Schweitzer B.: Die spätantiken Grundlagen der mittelalterlichen Kunst. In: Ausgewählte Schriften, Band II, Tübingen 1963

Sedlmayr H.: Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit, Salzburg 1948

Sedlmayr H.: Die Revolution in der modernen Kunst, Hamburg 1955

Sedlmayr H.: Das Licht in seinen künstlerischen Manifestationen, Mittenwald 1978, erstmals in: Studium Generale XIII 1960

Sedlmayr H.: Der Tod des Lichtes, Salzburg 1964

Sedlmayr H.: Kunst und Wahrheit. Zur Theorie und Methode der Kunstgeschichte, vermehrte Neuausgabe, Mittenwald 1978

Setz W.: The Art of Assemblage, New York 1961

Sievers P.: Pieter Aertsen, Leipzig 1908

Sterling Ch.: La Nature Morte de l'Antiquité à nos jours, Paris 1959

Sybel L.v.: Die christliche Antike, 1. Band, Marburg 1906

Tàpies A.: Die Praxis der Kunst, St. Gallen 1976

de Tolnay Ch.: Les origines de la nature morte moderne. In: Revue des Arts, 2e année, 1952

de Tolnay Ch.: Notes sur les origines de la nature morte. Révue des Arts, 3e année, 1953

Venturi L.: Die großen Jahrhunderte der Malerei. Das 16. Jahrhundert, Genf 1956

Vogelstein J.: Interieur und Stilleben, Berlin 1915

Abb. 1 Ungefegter Boden
Römisches Mosaik, 2. Jahrh.n.Chr.
Kopie nach einem Original von
Sosos von Pergamon (3./2.Jhd.v.Chr.)
Rom, Museo Laterano

Abb. 2 Blumenkorb
Römisches Mosaik, 2. Jahrh.n.Chr.
65,7 x 104 cm
Rom, Vatikanische Museen

Abb. 3 Stilleben
Fresko aus dem Haus der Julia Felix
2. Stil
Neapel, Museo Nazionale

Abb. 4 Muscheln, Languste, Vase und Vogel
Fresko aus Herkulaneum, 1. Jahrh.n.Chr.
Neapel, Museo Nazionale

Abb. 5 Tisch mit Silbergeschirr
Fresko
Neapel, Museo Nazionale

Abb. 6 Mosaik von der Decke des Umgangs von
Santa Costanza, Rom
Mitte 4. Jahrh.n.Chr.

Abb. 7 Holzintarsia
Giovanni da Verona, 1503
Monte Oliveto Maggiore, Siena

Abb. 8 Holzintarsia
Giovanni da Verona, 1503
Monte Oliveto Maggiore, Siena

Abb. 9

Trompe l'oeil, Briefhalter
Öl auf Holz
76 x 66 cm
J.P. Getty-Museum, Malibu, Cal.

Abb. 10

Zitronenbaum
Original v. Giovanni da Udine, 1538, versch.
Kopie aus dem 17. Jahrh.
Privatsammlung, Italien

Abb. 11

Schürze, Pult und Tintenfaß
Albrecht Dürer, o.Dat.
Federzeichnung 14,9 x 15,1 cm
Staatl. Museen Preuß. Kulturbesitz,
Kupferstichkabinett, Berlin-Dahlem

Abb. 12

Christus bei Maria und Martha
Pieter Aertsen, 1552
Öl auf Holz, 60 x 101,5 cm
Wien, Kunsthistorisches Museum

Abb. 13

Früchtekorb
Daniel Soreau, gest. 1619
Öl auf Holz, 56 x 78 cm
Privatbesitz

Abb. 14

Privatbesitz
Stilleben mit Nautiluspokal u. Hummer
Jan Davidsz de Heem, 1634
Öl auf Leinwand, 61,5 x 55 cm
Staatsgemäldegalerie Stuttgart

Abb. 15

Blumenstück
Ambrosius Bosschaert, 1573-1621
Öl auf Holz, 64 x 46 cm
Den Haag, Mauritshuis

Abb. 16 Gedeckter Tisch
Nicolaes Gillis, 1611
Öl auf Holz, 59 x 79 cm
Amsterdam, Privatsammlung

Abb. 17 Prunkstilleben
Willem Kalf, 1658
Öl auf Leinwand, 48,5 x 59 cm
Den Haag, Galerie Cramer

Abb. 18 Schrankbild
Georg Flegel, 1566-1638
Öl auf Leinwand, 92 x 62 cm
Prag, Narodni Galerie

Abb. 19 Symbole des Lebens und Todes
Campanisches Mosaik
Neapel, Museo Nazionale

Abb. 20 Vanitas
Jacques de Gheyn II, 1603
New York, Metropolitan Museum

Abb. 21 Vanitas
Französisch, 17. Jahrh.
Öl auf Leinwand, 72 x 90 cm
Paris Musée du Louvre

Abb. 22 Vanitas mit Blumenvase
Jacob Marell, 1637
Öl auf Leinwand, 93 x 80 cm

Abb. 23 Früchte in einem Korb, Gemüse und Geschirr
Francisco de Zurbaran, gest. 1664
Öl auf Leinwand, 47 x 74,5 cm
London, Trafalgar Galleries

Abb 24 Quitte, Kohl, Melone
Juan Sanchez-Cotan, 1561-1627
Öl auf Leinwand, 65 x 81 cm
Fine Arts Gallery, San Diego, Californien

Abb. 25 Korb mit Walderdbeeren
Jean B.S. Chardin, 1699-1779
Öl auf Leinwand, 38 x 46 cm
Paris, Privatsammlung

Abb. 26 La Brioche
Jean B.S. Chardin, 1763
Öl auf Leinwand, 47 x 56 cm
Paris, Musée du Louvre

Abb. 27 Lachsscheiben
Francisco de Goya, 1746-1828
Öl auf Leinwand, 45 x 62 cm
Sammlung O. Reinhart, Winterthur

Abb. 28 Tisch
Vincent van Gogh, 1835-1890
Öl auf Leinwand, 50 x 64 cm
Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo, Holland

Abb. 29 Drei blaue Vasen
Odilon Redon, 1840-1916
Sammlung Baron von der Heydt, Ascona

Abb. 30 Früchtestilleben
Paul Cézanne, 1879/82
Öl auf Leinwand, 45 x 54 cm
Leningrad, Eremitage

Abb. 31 Jagdbeute
Cornelius Biltius, geb. 1653
Öl auf Leinwand, jedes Bild 42 x 34 cm
Privatsammlung

Abb. 32 Kunstkammerschrank
Georg Haintz, 2.H.17. Jahrh.
Öl auf Leinwand, 83,5 x 61 cm
Kopenhagen, Statens Museum for Kunst

Abb. 33 Steckbrett
Edward Collier, 1706
Öl auf Leinwand, 65 x 52,5 cm
Privatsammlung

Abb. 34 Dokumentenbrett
Cornelis Brisé, 1656
Amsterdam, Historisches Museum

Abb. 35 Bilderwand
J. Mienze Molinaer, 1605-1668
London Courtesy of the Brian Coester Gallery

Abb. 36 Schrankbild
Cornelis Gysbrechts, 1665
Courtesy Mrs. R. Frank

Abb. 37 Bildrückseite
Cornelis Gysbrechts, um 1660
Öl auf Leinwand, 66 x 86,5 cm
Kopenhagen, Statens Museum for Kunst

Abb. 38 Staffeleibild
Antonio Forbera, 1686
Avignon, Musée Calvet

Abb. 39 Ausgesägter Kunstkammerschrank
Domenico Remps, 18. Jahrh.
Öl auf Leinwand, 99 x 136 cm
Florenz, Museo dell'Poificio delle Pietre Dure

Abb. 40 Ausgesägte Kommode
Holl. Schule, 18. Jahrh.
Paris, Privatsammlung

Abb. 41 Vénus donnant du Nectar à l'Amour
18.Jahrh.

Abb. 42 Souvenirs, Quodlibet
Georghy Kuzmich Leonov, 1891
Aquarell

Abb. 43 Porzellanteller
Wien, spätes 18. Jahrh.
London, Victoria and Albert Museum

Abb. 44 Devant de Cheminée
Louis Tessier 1765
Öl auf Leinwand, 77 x 97 cm
Privatsammlung

Abb. 45 Konsoltisch mit eingelegtem Marmor
Entwurf Ch. J. Flipart für Phil.V. für La Granga
zwischen 1760-1770

Abb. 46 Stilleben mit Violine und Früchten
Pablo Picasso, 1913
Papier Collé

Abb. 47 Glas, Karaffe und Journal
Georges Braque
Papier Collé, 1913/14

Abb. 48 Der Tisch
Juan Gris, 1914
Papier Collé

Abb. 49 Glas und Zeitung
Pablo Picasso, 1914
Bemaltes Holz auf Holz, 15 x 17 cm
Succession Picasso

Abb. 50 Béguinage
Enrico Prampolini, 1914
verschiedene Materialien auf Holz

Abb. 51 Stilleben-Relief mit Hammer
Ivan Puni, 1914
Gouache auf Karton mit Hammer, 80 x 65, 5 x 9 cm
Sammlung Herr und Frau Berninger, Zürich

Abb. 52 Abstrakte Komposition
Jean Arp, 1915
74 x 90 cm
Teheran Museum of Contemporary Art

Abb. 53 Katharina Ondulata
Max Ernst, 1920

Abb. 54 Merzbild
Kurt Schwitters, 1931

Abb. 1

Abb. 2

Abb. 3

Abb. 4

Abb. 5

Abb. 6

Abb. 7

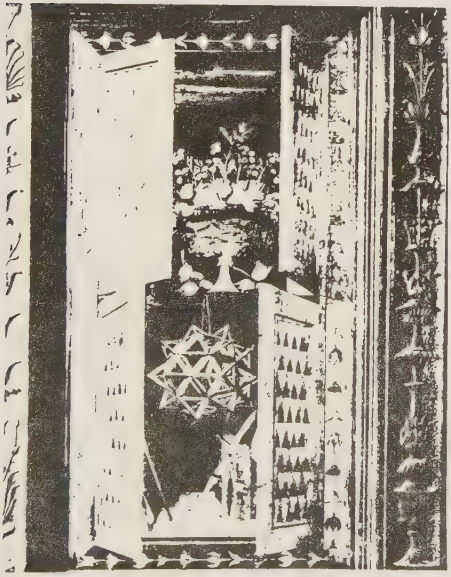

Abb. 8

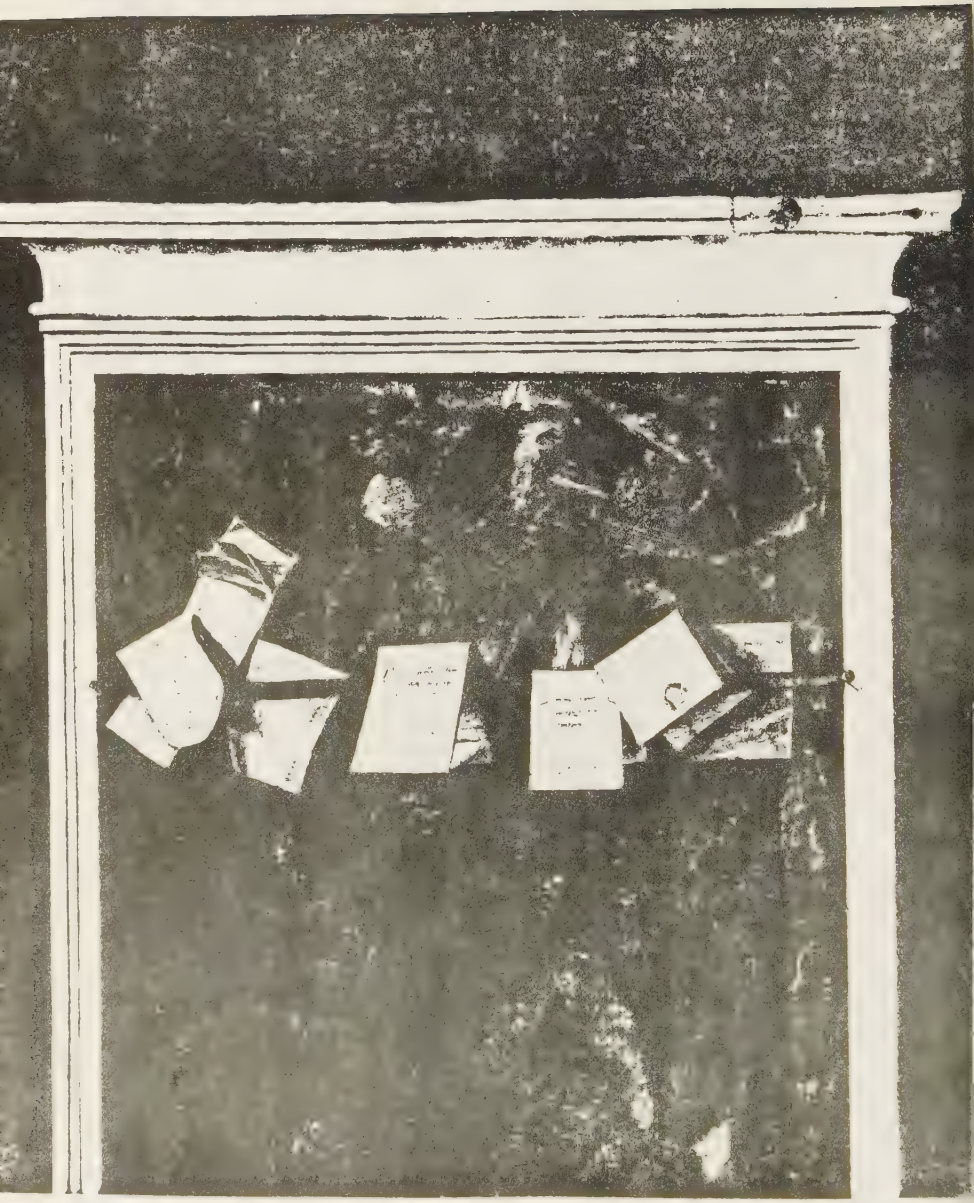

Abb. 10

Abb. 11

Abb. 12

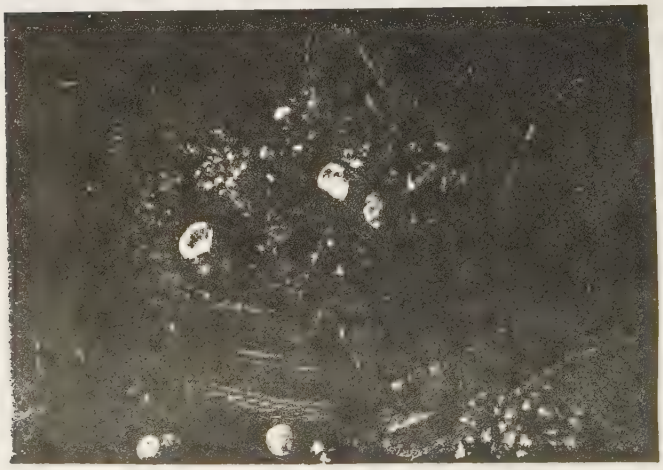

Abb. 13

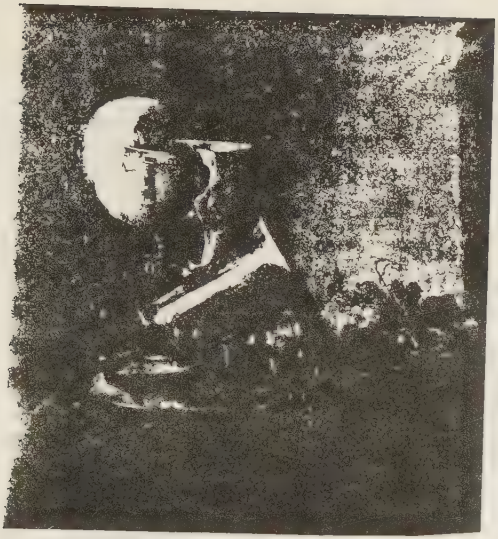

Abb. 14

Abb. 15

Abb. 16

Abb. 17

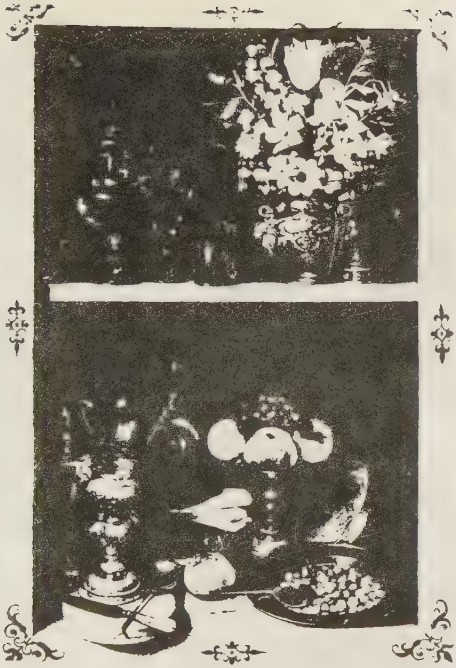

Abb. 18

Abb. 20

Abb. 21

Abb. 22

Abb. 23

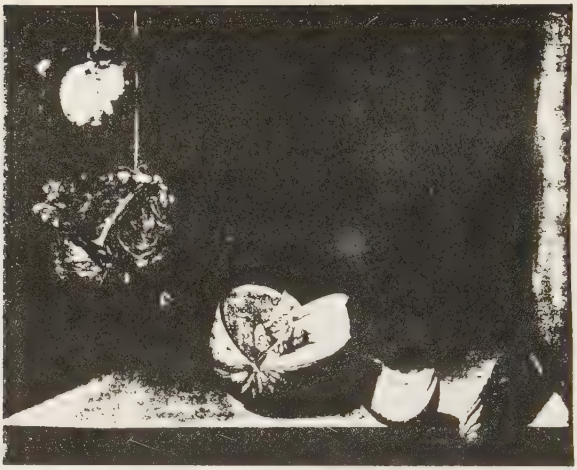

Abb. 24

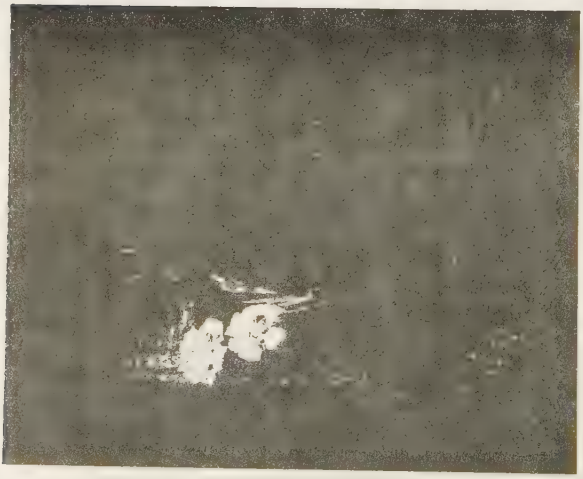

Abb. 25

Abb. 26

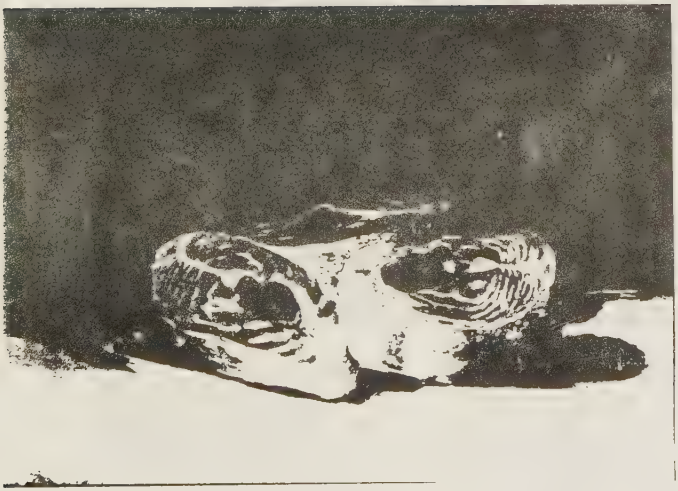

Abb. 27

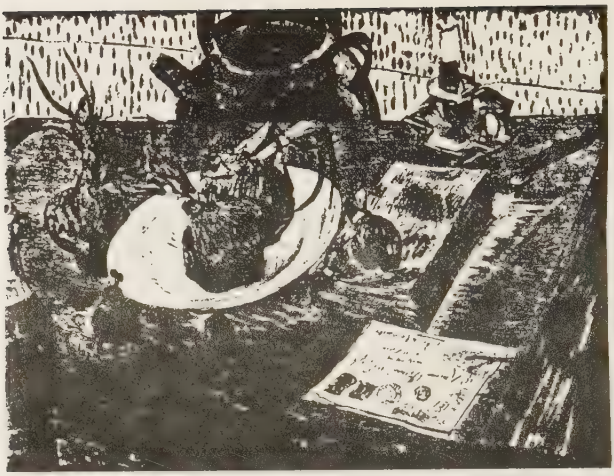

Abb. 28

Abb. 29

Abb. 30

Abb. 31

Abb. 32

Abb. 33

Abb. 34

Abb. 35

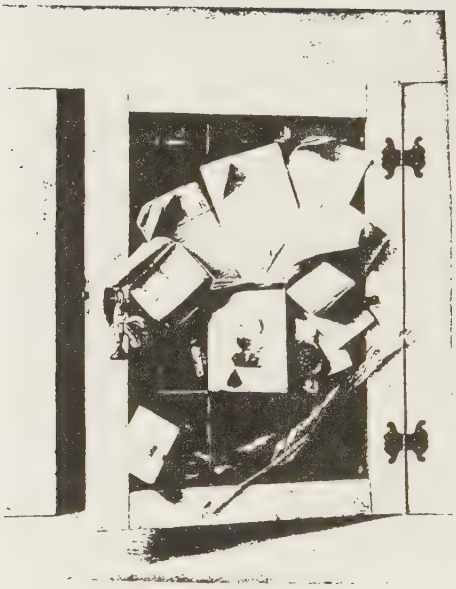

Abb. 36

Abb. 37

Abb. 38

Abb. 39

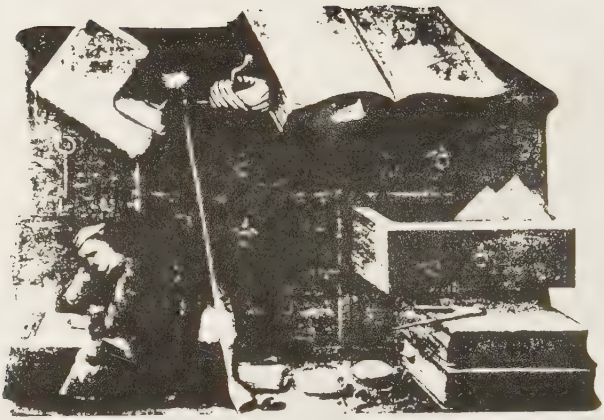

Abb. 40

Abb. 41

Abb. 42

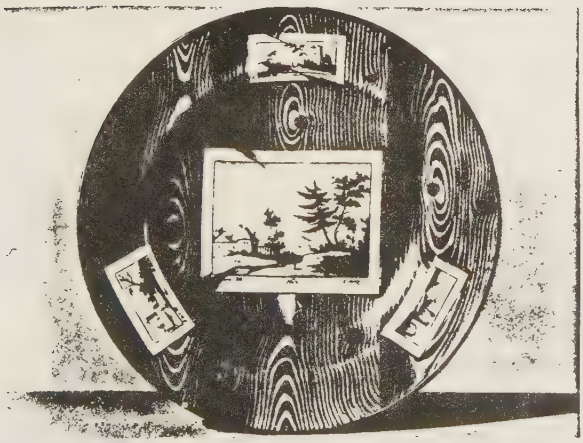

Abb. 43

Abb. 44

Abb. 45

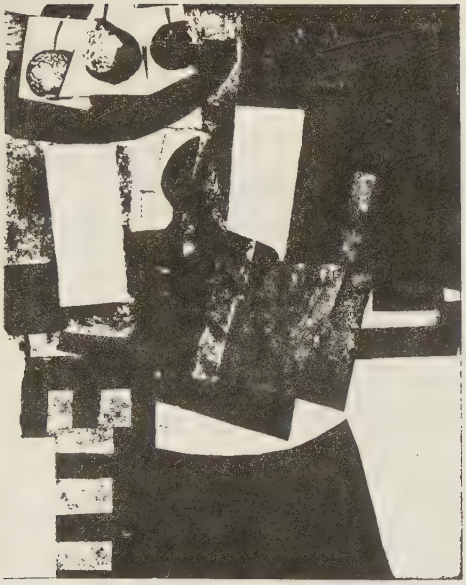

Abb. 46

Abb. 47

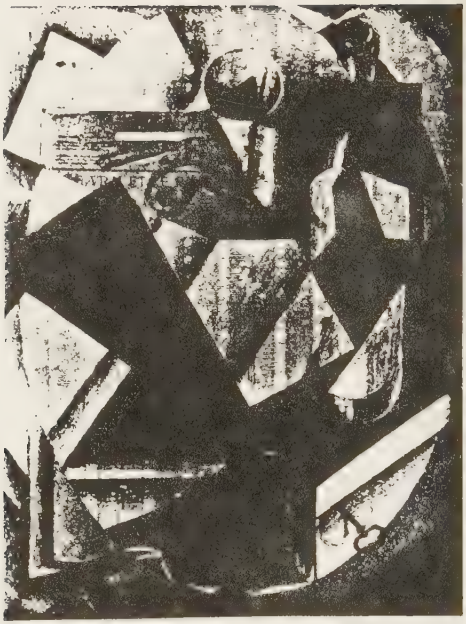

Abb. 48

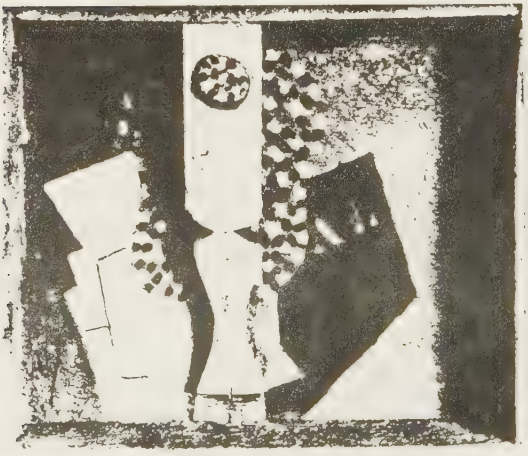

Abb. 49

Abb. 50

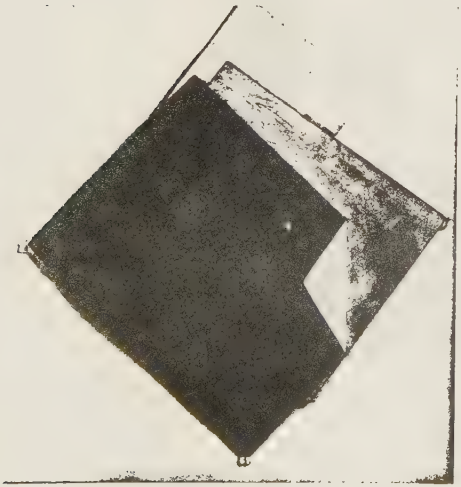

Abb. 51

Abb. 52

Abb. 53

Abb. 54

Lebenslauf

Am 13.11.1938 wurde ich in Ludwigshafen am Rhein geboren. Von 1945-1949 5 Klassen Volksschule, dann Besuch des naturwissenschaftlichen Zweiges des Städt. Mädchengymnasiums, Abitur Frühjahr 1958.
Nach über zehnjähriger Tätigkeit als Lehrerin 1976 Wiederaufnahme des Studiums. In München studierte ich an der Ludwig-Maximilians-Universität Kunstgeschichte, Archäologie und Theaterwissenschaft bei den Professoren Bauer, Braunfels, Huse, Piel, Steingräber, Homann-Wedeking, Scheibler, Wrede, von Graeve, Lazarowicz, Passow und Burmeister.

Christa von Lengerke,

München, August 1981